Yannick Wey

Transkription wortloser Gesänge

Technik und Rückwirkungen der Verschriftlichung des Jodelns und verwandter Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum

innsbruck university press

THESIS SERIES

innsbruck university press



Yannick Wey

Transkription wortloser Gesänge

Technik und Rückwirkungen der Verschriftlichung des Jodelns und verwandter Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum

Yannick Wey
Institut für Musikwissenschaft, Universität Innsbruck

Universität Innsbruck
1. Auflage

www.uibk.ac.at/iup
ISBN 978-3-903187-81-8

„Etwas Neues hören ist dem Ohre peinlich und schwierig; fremde Musik hören wir schlecht. Unwillkürlich versuchen wir, beim Hören einer andren Sprache, die gehörten Worte in Laute einzuformen, welche uns vertrauter und heimischer klingen."

Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, S. 101.

„Yes, scientists master the world, but only if the world comes to them in the form of two dimensional, superposable, combinable inscriptions."

Bruno Latour, *Pandora's Hope*, S. 29.

Dank

Mein Dissertationsprojekt „Transkription wortloser Gesänge“, auf dem dieses Buch basiert, begann ich 2015 an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Bis zur jetzt vorliegenden Dissertation wurde ich von vielen Kolleginnen und Kollegen mit Ratschlägen, Informationen, Quellenmaterial und Rückmeldungen zu Manuskripten unterstützt.

Ich danke dem Betreuer der Dissertation, Raymond Ammann, für seine Rolle als Mentor in den vergangenen drei Jahren. An der Hochschule Luzern – Musik steuerte Andrea Kammermann über die vergangenen drei Jahre viele wertvolle Kommentare bei, Olivier Senn und Lorenz Kilchenmann unterstützten mich beim Lernen der Methoden der Klanganalyse. Martina Sichardt verdanke ich wertvolle Informationen über die Arbeit Wolfgang Sichardts. Für diverse Informationen zu spezifischen Fragen konnte ich von Marc-Antoine Camp, Thomas Nußbaumer, Friedrich Engel und Charlotte Vignau profitieren. Interviews mit Expertinnen und Experten aus der Musikszene haben wesentlich zur vorliegenden Arbeit beigetragen, dafür danke ich Anton Büeler, Edi Gasser, Eugen Carl Hänggi, Nadja Räss, Erwin Sager und Willi Valotti.

Inhalt

1 Einleitung

Die Musiktranskription bildet eine zentrale Methode für das Verständnis, die Konservierung und die Vermittlung mündlich überlieferter Musik. Da der musikalische Klang und die schriftliche Transkription ganz unterschiedliche Repräsentationen der Musik darstellen, ist die Übersetzung der Informationen von der einen zur anderen Form überaus komplex; in den Worten des Musikethnologen James Reid: „The problem of manual transcription has plagued ethnomusicologists from the very earliest days of the discipline“ (Reid 1977, S. 415). Im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts *Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Faktum oder Ideologie?* an der Hochschule Luzern – Musik konnte ich eine große Zahl früher Feldaufnahmen der Alphornmusik und des Jodels transkribieren. Diese Erfahrung lehrte mich, dass die Transkription des Jodels in der Praxis alles andere als trivial ist: Entscheidungen über die symbolische Repräsentation von musikalischen Klängen sind davon abhängig, welche Fragen damit zu beantworten sind, und beeinflussen die Daten, welche in Musiknoten repräsentiert werden. Uneinigkeit besteht beispielsweise in der Frage, ob die rhythmische Einteilung der Musik mittels Taktstrichen normiert werden soll, da dies sowohl Vorteile als auch Nachteile mit sich zieht. Dasselbe gilt in Bezug auf rhythmische Genauigkeit sowie die Notation nicht-gleichstufiger Intervalle. Zudem sind diese Fragen nicht auf das Jodeln beschränkt, sondern stellen sich auch bei verwandten, wortlosen Gesängen, weshalb beispielsweise auch ‚Kuhreihen‘ (Kapitel 3.1) und Schreie (Kapitel 3.2.3) in diese Abhandlung miteinbezogen werden.

Schnell zeigte sich, dass die Transkription wortloser Gesänge im Alpenraum auf eine lange und vielseitige Geschichte zurückblickt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts durchwanderten Personen aus dem Bürgertum die Alpen und sicherten Zeugnisse der einheimischen Musikkultur, so auch in Form von Musiktranskrip-

tionen. Die Unmöglichkeit, die gehörten Melodien präzis in Notenschrift zu setzen, war offensichtlich, und doch wuchs die Nachfrage nach festgehaltenem Klang in Form von Musiknotationen, und die Nachfrage wurde von einer wachsenden Zahl unternehmerisch oder idealistisch bewegter Autorinnen und Autoren[1] befriedigt.

Die Anwendung der Notenschrift auf die wortlosen Gesänge stellt kein rein musiktheoretisches Thema dar, sie bleibt auch in der Musikpraxis umstritten: So setzten Jodlerinnen und Jodler in der Schweiz in den 1980er Jahren durch, dass ihre Vorträge von wortlosen Jodeln (‚Naturjodel', siehe Kap. 4.1.1) an den regionalen und nationalen Wettbewerben, den Jodlerfesten, nicht auf der Basis von Musiknoten beurteilt werden sollen, damit von der Notation abweichende Traditionen nicht benachteiligt würden.

Die computergestützte Analyse von Tonaufnahmen bringt eine gewisse Transparenz und eine (wenn auch streitbare) Objektivität in die Beurteilung von klanglichen Phänomenen, wirft aber gleichzeitig mehr Fragen über die Möglichkeit der Repräsentation von messbaren akustischen Phänomenen in der Notation auf. Das Studium von Schallbildern zeigt nicht nur, dass vieles von dem, was im Schallbild erkannt werden kann, für das Gehör nicht relevant oder nicht wahrnehmbar ist,

[1] Bezeichnungen von Personen richten sich an die Vorgaben für die geschlechtergerechte Sprache der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (https://www.uibk.ac.at/gleichbehandlung/sprache, letzter Zugriff: 31.08.2018). Folglich werden entweder sowohl die weibliche als auch die männliche Form oder geschlechtsneutrale Bezeichnungen verwendet (‚Musikerinnen und Musiker' beziehungsweise ‚Musizierende'). In einigen wenigen Fällen wird eine geschlechtsspezifische Form in Bezug auf eine konkrete Gruppe von Personen angeführt (siehe Kap. 3.1.4: ‚Autoren', gemeint sind Johann Gottfried Ebel, Giovanni Battista Viotti und Hans Georg Nägeli).

sondern auch umgekehrt, dass hörbare musikalische Ereignisse nicht immer im Schallbild erkennbar sind.

Die Transkriptionsproblematik auf dem neuesten methodischen Stand abzuhandeln wird durch den Umstand herausgefordert, dass die musikethnologische Debatte um die Musiktranskription in den 1960er Jahren ihren Höhepunkt erreichte und seither nicht mehr entscheidend weitergeführt wurde, die Technologie der Speicherung und Vermittlung von Musik sich jedoch in verschiedenen Aspekten weiterentwickelt hat. Theoriedefizite müssen aufgearbeitet werden, auch unter Einbezug von fachübergreifenden Theorien. Dies soll dem Ziel dienen, Friktionen zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung, die Ein- und Ausschlüsse musikalischer Daten in Transkriptionsprozessen und die Funktion der Musikschrift als Repräsentation des Klanges aufzudecken und Lösungsansätze vorzulegen.

Die Analyse von Transkriptionsprozessen und ihrer Auswirkungen auf den wortlosen Gesang im Alpenraum soll einerseits die Geschichte der Transkription dieser Musik offenlegen und die Rückwirkungen der Verschriftlichung auf die Musik aufdecken, andererseits einen Beitrag für die grundsätzliche Diskussion liefern, wie musikalisches Kulturgut und die darin enthaltenen immateriellen Werte tradiert und vermittelt werden, von welchen Entscheidungen Umformungen der Musik abhängig sind und wie Absichten und Auswirkungen bei der Transkription musikalischer Informationen zusammenhängen oder auseinanderfallen.

Die ganze Abhandlung wird in vier größere Abschnitte unterteilt: Nach einleitenden Begriffsbestimmungen sowie räumlichen und thematischen Abgrenzungen des Forschungsgegenstands werden in Kapitel 2 die methodischen Grundlagen vorgestellt. In Kapitel 3 wird die Geschichte der Transkription der wortlosen Ge-

sänge im deutschsprachigen Alpenraum bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts aufgerollt. Darauf werden in Kapitel 4 Diskurse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und aktuelle Entwicklungen rund um die Verschriftlichung der wortlosen Gesänge des Alpenraums und deren Implikationen dargelegt. Im finalen fünften Kapitel wird die Rolle der Transkription in Bezug auf das Tonsystem untersucht, indem exemplarische Tonaufnahmen via Klanganalyse durchleuchtet und Transkriptionen diskutiert werden. Untersucht werden dabei die Interaktionen der symbolischen Form (Notation), der akustischen Form (Schallbild) und der kognitiven Form (Wahrnehmung) des Klanges. Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit ist, einen umfassenden Überblick über die Transkription wortloser Gesänge im Alpenraum von Beginn dieser Prozesse bis heute zu bieten, einerseits durch die Brille der Theorien der Musiktranskription, andererseits unter dem Raster musikanalytischer Methoden.

Die Kapitel der Abhandlung werden in einer groben chronologischen Ordnung vom Beginn der untersuchten Transkriptionsprozesse bis zu aktuell und in absehbarer Zukunft spielenden Themen präsentiert. Diese Ordnung dient primär der Orientierung der Leserschaft innerhalb der ganzen Abhandlung und darf nicht als chronologische Reihenfolge von Ursachen und Wirkungen verstanden werden: In der Geschichte der Verschriftlichung des wortlosen Gesangs im Alpenraum wiederholen sich Prozesse unabhängig voneinander, gehen Erkenntnisse und Quellen verloren und werden neu gewonnen, und nur in seltenen Fällen baut chronologisch eines auf dem anderen auf.

1.1 Begriffsbestimmungen und Abgrenzungen

‚Wortlose‘ Gesänge: Ein Oberbegriff für die vielen regionalen und gattungsbezogenen Begriffe, die für Gesänge ohne Text in Gebrauch sind, existiert nicht. In der vorliegenden Abhandlung werden sie schlicht ‚wortlose Gesänge‘ genannt,

eine Bezeichnung, die aus dem Artikel *jubilare sine verbis* (‚jauchzen ohne Worte') des deutschen Musikwissenschaftlers Walter Wiora (1906–1997) von 1962 entlehnt wird. Wiora (1962, S. 39) geht vom Augustinuswort „Qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitia sine verbis"[2] aus und erläutert den Begriff der ‚wortlosen Gesänge' folgendermaßen:

> Vielmehr ist jubilus ein vulgär-lateinisches Wort. Es wurzelt im urtümlichen Rufe „ju" und gehört damit zu den ziemlich vielen indogermanischen Wörtern, welche an diesen oder an einen der verwandten Rufe: io, jo, juch anschließen. Als Exklamationen der Freude, des Schmerzes, des Staunens waren io und io im Griechischen wie im Lateinischen und zwar in hoher Dichtung, z.B. bei Aischylos, wie in der Volkssprache gebräuchlich. (Wiora 1962, S. 40)

Die Abgrenzung der wortlosen Vokalmusik von derjenigen mit Text hat nicht zuletzt methodische Vorteile für ihre Erforschung. Musikschrift und Sprachschrift haben unterschiedliche Geschichten und Funktionen. Bei der Transkription von sprachbasiertem Gesang sind linguistische Fragen wichtig, bei der Verschriftlichung wortloser Musik sind hingegen vorrangig die Theorien der Musiktranskription relevant. Gemäß dem amerikanischen Musikethnologen Charles Seeger (1886–1979) stellt die mangelnde Unterscheidung von Prinzipien der Sprachschrift und der Musikschrift eines der Hindernisse für das Verstehen und das Weiterentwickeln der Musiknotation dar (Seeger 1958, S. 184), weswegen eine Untersuchung der Transkription wortloser Gesänge in Abgrenzung zum Gesang mit Text notwendig erscheint.

---

[2] „Wer jubiliert, spricht keine Worte, sondern es ist ein gewisser Klang der Freude ohne Worte", Übers. d. Verf. Die Zeile von Augustinus stammt aus dessen Auslegung des Satzes ‚Jauchzet dem Herrn alle Welt' aus dem 100. Psalm.

Die besondere Schwierigkeit von Klangtranskriptionen, welche der Musikwissenschaftler Jason Stanyek (2014, S. 101) mit den Worten „the sonic is recalcitrant to inscription“[3] beschrieb, bildet ein spezifisches Problemfeld der Musiktranskription. Auch wenn grundlegende Theorien zum Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, zum Beispiel die Forschungen des Anthropologen Jack Goody (1919–2015) und des Kulturhistorikers Walter Ong (1912–2003) durchaus auf die Verhältnisse von Musikschrift und Musikklang übertragen werden können, sind inkonsequente Vergleiche zwischen Sprache und Musik hier zu vermeiden. Sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede im Zusammenhang von Sprache und Musik existieren und konnten neurologisch nachgewiesen werden.[4] Die Kontraste zwischen Mündlichkeit (‚orality‘*)* und Schriftlichkeit (‚literacy‘) bezeichnete Ong (1982, S. 153) als „largely unfinished business“, und dieser Stand bleibt bis heute zu verzeichnen.

Die Unterscheidung zwischen vokaler Musik mit und ohne Text ist in der Geschichte der Musikforschung des Alpenraums nicht neu und kann auch in der Geschichte der Verschriftlichung dieser Musik zurückverfolgt werden. In seiner 1845 erstmals erschienenen Sammlung *Die österreichischen Volksliedweisen* unterscheidet der österreichische Literaturhistoriker und Volkskundler Anton Ritter von Spaun[5] (1790–1849) zwischen ‚Liedern‘ mit Text und ‚Alpenmelodien‘ ohne Text. Über letztere schrieb er:

> Diese Alpenmelodien werden ohne Text gesungen, doch so, dass immer bestimmte Vokale, weiche Consonanten vernehmbar sind. Eine sichere

[3] Sinngemäße Übersetzung d. Verf.: „Das Klangliche sträubt sich gegen die Verschriftlichung“.
[4] Eine Übersicht über Musik und Sprache im Gehirn liefern zum Beispiel Callan et al. (2006, S. 1328).
[5] Für eine kurze Auseinandersetzung mit Spauns Transkriptionen der wortlosen ‚Alpenmelodien‘ siehe Kap. 3.2.

> Anleitung zu geben, wie sie eigentlich gesungen werden sollen, d. h. , wie man die im Volke singt, ist aber mit großen Schwierigkeiten verbunden, denn, wenn man auch den größten Fleiß, die gespannteste Aufmerksamkeit darauf verwendete, alle die nuancirten Vokale, die weichen, kaum hörbaren Consonanten abzuhorchen und niederzuschreiben, so wären fast bei jedem Laute wieder Anmerkungen und Beschränkungen nöthig; ja durch zu genaues Aussprechen der angedeuteten Silben würde die Wirkung wieder gänzlich aufgehoben, da man die Weichheit und die eigenthümliche Verschmelzung der Töne nur dann nachahmen lernen kann, wenn man diese Gesangsweisen oft an Ort und Stelle gehört hat. (Spaun 1845, S. 10)

Spaun schildert damit das Gefälle der Transkriptionsmöglichkeiten, das zwischen den textierten ‚Liedern' und den wortlosen ‚Alpenmelodien' besteht: Die Inhalte letzterer lassen sich mit Hilfe der Musiknotation lediglich andeuten, sie sind schwierig darzustellen, und ein authentischer Eindruck kann nur durch das Erleben in den Räumen gewonnen werden, in denen sie ‚live' zu hören sind. Zum gleichen Schluss kamen Transkribierende in verschiedenen Ausgangslagen und in verschiedenen Epochen; die Möglichkeiten, die klanglich wirkungsvollen wortlosen Gesänge in eine musikschriftliche und musiksprachliche Form zu bringen, wurden ausgelotet und gleichzeitig ihr Erfolg stets relativiert.

Jodel oder **Jodler** wird heute als Gattungsbegriff für den meist wortlosen Gesang mit schnellem Registerwechsel zwischen Brust und Kopfstimme verwendet. Im Lexikon *Grove Music Online* wird ‚Jodel' primär über diesen Registerwechsel definiert: „A type of singing characterized by frequent alternation between low and high (including falsetto) registers, using vowel sounds rather than words" (Bellingham 2016, ohne Seitenzahl). Diese Definition ist nicht ganz zufriedenstellend, da im Alpengebiet auch Jodel ohne Registerwechsel als solche bezeichnet werden. Die Verwendung von bedeutungsneutralen Vokalsilben anstelle lexikalischer Silben trifft für einen großen Teil der Jodelmusik zu; in der Schweiz

wird diese Variante ‚Naturjodel' genannt, textierte Lieder mit Jodelteil hingegen ‚Jodellied'. In Österreich bezeichnet ‚Jodler' beide Formen. In der Schweiz bezeichnet zudem ‚Jodel' ein Musikstück und ‚Jodler' einen (männlichen) Jodelnden, in Österreich und in Bayern steht ‚Jodler' auch für das Musikstück. In der vorliegenden Abhandlung wird angestrebt, die zum regionalen und historischen Kontext passenden Begriffe zu verwenden.

Beschreibungen des Begriffs ‚Jodel' vor 1900 richten sich nicht nach der genannten Definition, sondern bezeichnen mit Jodel den oft wortlosen Gesang von Menschen in den Alpen, der nicht zwingend den schnellen Stimmregisterwechsel beinhalten muss. Im Grimmschen Wörterbuch von 1877 steht: „JODELN, verb, nach der weise der älpler singen, aus dem bairischen sprachgebiet in die schriftsprache gekommen, bair. Jolen und jodln, jo, ju schreien, lärmen, singen oder vielmehr solfeggieren, wie die alphirten und sendinnen" (Grimm und Grimm 1877, S. 2333). Der Musiker Simon Wascher zeigte auf, dass das Wort ‚jodeln' im 17. Jahrhundert noch nicht als musikalischer Begriff verwendet wurde: Jodeln bedeutete damals vielmehr „Jolen, laut schreyen, lärmend singen" (Wascher 2016, S. 144) und der Ausdruck besaß eine abwertende Bedeutung. Wascher nennt dazu verschiedene Beispiele, teils aus dem Texten von Predigern, welche das Jodeln in der Aufzählung verschiedener Laster oder im Zusammenhang mit schlechtem Benehmen in der Öffentlichkeit verwenden (Wascher 2016, S. 139). Als Ausdruck für Gesang wurde ‚Jodel' zuerst in Tirol durch den Librettisten Emanuel Schickaneder und den Publizisten Lorenz Hübner verwendet (Wascher 2016, S. 138). Die erste Verwendung des Wortes ‚jodeln' in der schweizerischen Literatur erfolgt 1818, jedoch nicht Bezug auf den Gesang, sondern das Alphornspiel eines Hirten, der „auf seinem Alphorn bald leise, bald wilder gejodelt" habe (Wyss 1818, S. XV). Ob in der Schweiz der Ausdruck ‚Jodel' den Ausdruck ‚Kuhreihen' als Bezeichnung für den Gesang ohne Worte schlicht abgelöst hat, bleibt unklar.

Kuhreihen sind in der romantischen Epoche popularisierte Musikstücke, oftmals wortlose Gesänge, der Alphirtinnen und Alphirten in den schweizerischen Berggebieten. Alternative Schreibweisen für dieselben lauten ‚Kuhreigen', ‚Kuhreihen', ‚Kühreigen', ‚Kue reien', ‚Kuhreyen' und im Französischen ‚Ranz des Vaches' oder ‚Rans des Vaches'. Inhaltlich ist der ‚Kuhreihen' schwer zu fassen, der Begriff bezeichnet eine heterogene Gruppe von Gesängen und in ein paar Fällen auch instrumentale Musik, welche mehrheitlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet wurden. Schriftstellerinnen und Schriftsteller dieser Zeit verwendeten den Begriff ‚Kuhreihen' in der Regel als allgemeine Bezeichnung für traditionelle Gesänge und Instrumentalstücke der Bergbevölkerung, nicht für eine einzelne, bestimmte Melodie. Die vermutlich populärste Veröffentlichung eines ‚Ranz de vaches' des 18. Jahrhunderts befindet sich im Anhang des *Dictionnaire de musique* von Jean-Jacques Rousseau aus dem Jahr 1768. In der Zeit zwischen 1805 bis 1826, als in Bern mehrere Sammlungen von Schweizer Kuhreihen und Volksliedern erschienen, wurde der Kuhreihen als Gesang definiert, der in der Alpwirtschaft die Funktion hatte, die Kühe einzutreiben und in einer Reihe anzuführen. Der Herausgeber dieser Kuhreihen selbst, der Berner Philosophieprofessor Johann Rudolf Wyss (1782–1830), definierte:

> Kühreihen oder Kühreigen […] von reihen, in der Bedeutung des Holens abzuleiten, weil die Absicht des Gesanges sey, die Kühe herbeizurufen, scheint mir nicht genügend. [George] Tarenne denkt, wie [Johann Gottfried] Ebel, an Reihe, welches Ordnung, Zug, gleichartige Folge bezeichnet. Er versteht unter Kuhreihen demnach eine Weise, die ursprünglich gesungen worden, wenn die Kühe in langem Zuge durch die engen Bergwege daher trabten. (Wyss 1818, S. XIII)

Theorien, die im Kuhreihen entweder einen archaischen Bauerntanz („Lobetanz", Bukofzer 1937, S. 50; Staehelin 1981, S. 84) oder einen apotropäischen Zauberspruch (Bukofzer 1936, S. 208; Moberg 1962, S. 29) sehen, sind Konstruktionen

die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sind und sich vom gegenwärtigen Stand der Forschung her nicht bestätigen lassen. Die Begriffe ‚Kuhreihen' und sein französisches Äquivalent ‚Ranz de Vaches' werden hier immer dann verwendet, wenn ein Musikstück in einer historischen Quelle so genannt wird, und die Schreibweise wird ausschließlich in direkten Zitaten der Quelle angepasst, zum Beispiel als ‚Kuereyen' oder ‚Rans des vaches'.

Die in der Musikethnologie viel diskutierten Begriffe **Volkslied** und **Volksmusik** werden hier ausschließlich in Zitaten und im Zusammenhang historischer Quellen, insbesondere Liedsammlungen, verwendet. Das ‚Volkslied' versteht sich in diesen Fällen im Kontext der jeweiligen historischen Gegebenheiten. In Quellen vor 1945 bezeichnet ‚Volkslied' im Kontrast zu ‚Kunstlied' oder ‚volkstümliches Lied' (Lied im Stil der Volkslieder) ein Lied, das nicht komponiert, sondern aus der Bevölkerung entstanden ist und mündlich tradiert wurde (Pommer 1899a, S. 2). Da der Wortteil ‚Volk-' in den 1930er und 1940er Jahre von Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten exzessiv und propagandistisch verwendet wurde, musste der Begriff nach 1945 in diversen Wissenschaftszweigen abgelöst werden, aus ‚Völkern' wurden ‚Ethnien', ‚Kulturen', ‚Populationen' oder ‚Gruppen'. „Trotz der Kritik, des Zweifels und der heutigen Verzweiflung am Volksliedbegriff" (Röhrich und Lindig 2002, S. 5) werden die Begriffe ‚Volkslied' und ‚Volksmusik' von vielen Autorinnen und Autoren heute wieder benutzt, da keine adäquate Ersatzbezeichnung für diese Musik gefunden wurde. Der Musikwissenschaftler Ernst Klusen schlug den Begriff ‚Gruppenlied' vor (Klusen 1969, S. 7), der sich aber nicht durchsetzen konnte. In dieser Arbeit wird in der Regel der Begriff ‚traditionelle Musik' verwendet, im Bewusstsein, dass selbstverständlich auch über die Bezeichnung ‚traditionell' diskutiert werden kann.

Angabe von **Oktaven** folgen der in der klassischen Musik gebräuchlichen Notation, das heißt aufsteigend der Folge *C*, *c*, *c′*, *c″* und *c‴*. Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich Tonhöhenangaben auf die Referenz *a′*=440 Hertz.

Geographische Abgrenzung: Die hier bearbeiteten Kulturräume umfassen den deutschsprachigen Alpenraum, der sich über diverse Regionen erstreckt. Der Musikwissenschaftler Max Peter Baumann (2010, S. 238) schreibt über die ‚Volksmusik der Alpen' als musikethnologisches Forschungsgebiet:

> Geographisch handelt es sich um die innereuropäischen Gebirgsketten der Westalpen beginnend am Mittelmeerraum, am Golf von Genua bis zur Linie Aostatal und Mont-blanc. Die Zentralalpen erstrecken sich zwischen Aostatal-Montblanc und Brennerpass. Die Ostalpen schließlich ziehen sich vom Brennerpass bis Slowenien.

Die deutschsprachige Sprachregion im vom Baumann beschriebenen geographischen Alpenraum erstreckt sich über Gebiete in Österreich und der Schweiz sowie in Südtirol, Bayern und Lichtenstein.

2 Methodische Grundlagen

Um eine präzise Untersuchung der Transkriptionsprozesse der wortlosen Gesänge im Alpenraum gewährleisten zu können, müssen die relevanten Theorien berücksichtigt und die anwendbaren Methoden sorgfältig gewählt werden. Eine Herausforderung besteht in der Tatsache, dass die Transkription in den vergangenen Jahrzehnten als Forschungsgegenstand der Musikethnologie häufig vernachlässigt wurde. Gründe dafür werden in Kapitel 2.2.1 genannt. Da sich die Technologien der Aufzeichnung, Notation und Verbreitung von Musik in derselben Zeitspanne wesentlich verändert haben, besteht ein Nachholbedarf.

Die Theorien und Methoden der Transkription sind darum in der Folge in zwei Kapitel unterteilt. In Kapitel 2.1 werden die grundlegenden Theorien zusammengefasst, welche die Musiktranskription als Methode konstituieren. Diese stammen zum überwiegenden Teil aus den 1950er bis 1970er Jahren, als die Methoden der Musiktranskription sehr engagiert weiterentwickelt und diskutiert wurden. In Kapitel 2.2 wird der angesprochene Nachholbedarf aufgerollt. Die Bedeutung der Musiktranskription wird aus heutiger Sicht evaluiert und neuere theoretische und methodologische Überlegungen eingebracht. Beim Vorhaben, die Theorie der Transkription mit den heutigen Voraussetzungen zu vereinen, erwiesen sich insbesondere neue Gedanken und Forschungsansätze der amerikanischen Musikethnologin Francesca Lawsons als gewinnbringend, diese werden folgerichtig in den Vordergrund gerückt (vgl. Lawson 2010, 2012, 2014 und 2016).

2.1 Grundlegende Theorie der Musiktranskription

Der Begriff ‚Transkription' bedeutet in der Musikethnologie den Vorgang und das Ergebnis der Notierung schriftlos überlieferter Musik (Stockmann 1979, S. 205). ‚Transnotation' bezeichnet hingegen die Übertragung einer bestehenden

Notation, beispielsweise in ein anderes Notationssystem (Stockmann 1979, S. 206). Die Transkription erhielt gegen Ende des 19. Jahrhunderts dank der technischen Möglichkeit von Tonaufnahmen große Bedeutung in der Musikforschung. Die ersten Transkriptionen mittels Phonogrammtechnologie registrierter Musik wurden durch den amerikanischen Psychologen Benjamin Ives Gilman (1885–1933) angefertigt, der 1891 Musik der Hopi in Arizona dokumentierte. Gilmans Arbeit erfuhr 1892 eine kritische Würdigung durch den deutschen Pionier der vergleichenden Musikwissenschaft Carl Stumpf (1848–1936), welcher wenige Jahre nach Gilman selbst Transkriptionen der *Lieder der Bellakula-Indianer* (vgl. Stumpf 1886) und mongolischer Gesänge (vgl. Stumpf 1887) veröffentlichte. Darauf folgten forschungsintensive Jahre bis zum Ersten Weltkrieg, während denen zahlreiche Forschende auf Basis neuer phonographischer Technologien arbeiteten und zeitgleich die Gründung von Schallarchiven in Europa vorangetrieben wurde (Stockmann 1996, S. 15). Zentrum der musikethnologischen Forschung, welche damals die Fachbezeichnung ‚Vergleichende Musikwissenschaft' trug (Lampert 2008, S. 384), war das Phonogrammarchiv am Psychologischen Institut der Universität Berlin, das durch Stumpf gegründet wurde und von 1905 bis 1933 unter der Leitung Erich Moritz von Hornbostels (1877–1935) stand (Lampert 2008, S. 385).

In jener Zeit bedeuteten vor allem die Arbeiten des englischen Mathematikers und Phonetikers Alexander John Ellis (1814–1890) einen Durchbruch in der Musikanalyse, insbesondere in der Beschreibung musikalischer Intervalle und Skalen. Zu Ellis Beiträgen gehören Untersuchungen zur Stimmung von Instrumenten (vgl. Ellis 1864), zu gleichstufiger und reiner Intonation (vgl. Ellis 1875), zur Wahrnehmung von Tonhöhenunterschieden (vgl. Ellis 1877) und zur Geschichte

der Tonhöhenforschung (vgl. Ellis 1880). Besonders die Einführung des Centmaßes[6] für musikalische Tonhöhen (vgl. Ellis 1885) stellte sich als bahnbrechend heraus, da dieses ermöglichte, mit genauen Messungen das bestehende Paradigma der gleichstufigen Tonalität zu hinterfragen (Ellingson 1992a, S. 120; Schneider 2001, S. 489).

Von diesen Anfängen an unterlag die Musiktranskription einer Dialektik vielfältiger Widersprüche zwischen der Anwendung europäischer Musiknotation auf außereuropäische Musik und dem Vorrang des Kulturrelativismus in der Ethnologie. Das europäische Notensystem mit fünf Notenlinien bildete in der Praxis die Grundlage für Transkriptionen, konnte allerdings mit beliebigen symbolischen und graphischen Erweiterungen ausgebaut werden. Vorschläge, andere Notationssysteme, zum Beispiel klassische asiatische Systeme oder speziell für musikethnologische Untersuchungen entwickelte Systeme zu verwenden, scheiterten anscheinend am Verlust der Lesbarkeit der Notation für ein breiteres Publikum (Nettl 2007, S. 75). Abgesehen von der europäischen Musiknotation existieren beispielsweise in China (vgl. Chen 2001), Japan (vgl. Komoda und Nogawa 2001) und Korea (vgl. Provine 2001) klassische Systeme, diese beschreiben die Handhabung von Instrumenten mittels Tabulaturen und können nicht ohne Anpassung für andere Instrumente oder für den Gesang verwendet werden. Zur Schwierigkeit des Einbezugs kulturspezifischer Notensysteme muss bedacht werden, dass der größte Teil der weltweit praktizierten Musik nicht aufgeschrieben wird. Ein Notationssystem ist kein notwendiger Bestandteil von Musikkulturen,

[6] Um Intervalle gemäß ihrem Höreindruck angeben und vergleichen zu können, muss die logarithmische Skala der Frequenzen, die in Schwingungen pro Sekunde (Hertz) angegeben wird, in eine lineare Skala umgerechnet werden. Auf der linearen Skala wird die Oktave in 1200 Cent unterteilt, ein gleichstufiger Halbton beträgt somit 100 Cent. Lineare Cent-Werte sind immer Intervalle zwischen zwei Bezugstönen, nie unabhängige Tonhöhen. Die Berechnung eines Intervalls (in Cent) zwischen zwei Frequenzen (in Hertz) geschieht mit der Formel $1200 \times \log_2 \left(\frac{\text{Frequenz 2}}{\text{Frequenz 1}}\right)$.

sondern eine spezielle Technologie zur Überlieferung von Musik, die in bestimmten Musikkulturen entwickelt und betrieben wurde. Der Musikethnologe Curt Sachs (1881–1959) begründete die Entstehung von Notationssystemen sogar aus der Krise der mündlichen Überlieferung und des Erinnerungsvermögens. Das Bedürfnis einer Notenschrift fehlt, außer, wenn „das Gedächtnis bedroht ist, […] etwa in Zeiten der Fremdherrschaft und der Fremdreligion, kultische Ziele gefährdet sind, da wird nach graphischen Behelfen gesucht“ (Sachs 1974, S. 36).

Der amerikanische Philosoph Nelson Goodman (1906–1998) stellte fest, dass die europäische Musiknotation – in seinen Worten die „musikalische Standardnotation“ – „Gemeingut der Benutzer vieler Wortsprachen“ (Goodman 1995, S. 171) geworden und über Jahrhunderte zu einer bemerkenswerten Autorität gewachsen sei. Diese Erkenntnis stelle keinen Widerspruch zur Erschaffung und Verwendung neuartiger alternativer Notationssysteme (vgl. Estreicher 1957; Bukspan 1973; Wong und Danesi 2015) dar, denn gerade „die Vielfalt und die Vitalität der jüngsten Rebellionen gegen sie [die Standardnotation] bestätigen die Autorität, die sie erworben hat“ (Goodman 1995, S. 171). Auf die Frage, warum sich das europäische Fünfliniensystem auch im Umgang mit außereuropäischer Musik unter Einschränkungen bewähren konnte, argumentieren die israelischen Musikwissenschaftlerinnen Dalia Cohen und Ruth Katz mit der bisher größtmöglichen Effizienz und breiten Anwendbarkeit dieser Notation (Cohen und Katz 1979, S. 104).

Nach den grundsätzlichen Fragen über den Sinn des Transfers bestehender Notationskonventionen auf mündlich überlieferte Musik muss sich die Musiktranskription einer Reihe methodischer Probleme stellen. Charles Seeger identifizierte drei Gefahren (‚hazards‘), die bei jeder Anwendung von Musiknotation lauern: Erstens die Annahme, dass sich alle klanglichen Parameter der Musik in

jedem Fall durch visuelle Parameter wiedergeben lassen; zweitens die Vernachlässigung der historischen Verzögerung der Musikschreibung hinter der Sprachschrift; und drittens die mangelnde Unterscheidung zwischen präskriptiver (vorschreibender) und deskriptiver (beschreibender) Musiknotation (Seeger 1958, S. 184).

2.1.1 Präskriptive und deskriptive Transkription

Da die ersten zwei genannten Probleme, die Unmöglichkeit der Übersetzung jedes hörbaren Parameters in einen sichtbaren Parameter sowie die technologische Verzögerung der Musiknotation hinter der Sprachnotation, außerhalb des Einflussbereichs der Transkribierenden liegen, fokussierte Seeger den Unterschied zwischen präskriptiver und deskriptiver Notation. Seeger selbst definierte präskriptive Notation als „a blue-print of how a specific piece of music shall be made to sound“ und deskriptive Notation als „a report of how a specific performance of it actually did sound“ (Seeger 1958, S. 184). Diese Trennung führt zu einer Reihe qualitativer Unterschiede zwischen den zwei Notationsarten. Entscheidend ist dabei die Frage, was genau durch die Notation repräsentiert werden soll. Bei deskriptiver Notation geht bereits aus Seegers Definition hervor, dass sie sich auf einen spezifischen Fall einer Musikaufführung bezieht. Durch deskriptive Notation wird angestrebt, die musikalischen Phänomene so authentisch und informativ wie möglich in eine visuelle Darstellung zu transferieren, gleichzeitig können keine Ansprüche erhoben werden, ihren Geltungsbereich auf andere Darbietungen durch dieselben oder andere Interpretinnen und Interpreten auszuweiten. Eine deskriptive Transkription als fixierte Darstellung eines musikalischen Werkes zu betrachten, führt gemäß Seeger zu Fehlschlüssen, denn sie stellt vielmehr eine Beschreibung einer bestimmten Aufführung dar. Eine präskriptive Notation hingegen stellt sich grundsätzlich anderen repräsentativen Ansprüchen, sie stellt eine idealisierte Vorgabe für die praktische Ausführung dar.

Goodman schrieb über die Funktion der Partitur, die einen typischen Fall der präskriptiven Notation darstellt:

> Eine primäre Funktion der Partitur, gleichgültig ob sie als Anweisung für eine Aufführung verwendet wird oder nicht, besteht in der definitiven Identifikation eines Werkes von Aufführung zu Aufführung. Oft haben Partituren und Notationen […] auch aufregendere Funktionen, wie etwa die, das Transponieren, das Verstehen, ja sogar das Komponieren zu erleichtern; aber jede Partitur hat als Partitur die logisch vorrangige Aufgabe, ein Werk zu identifizieren. (Goodman 1995, S. 125)

Nach Goodmans Definition besteht die Funktion der musikalischen Partitur somit in der Identifikation eines Werks durch ihren schriftlich fixierten Inhalt. Diese Identifikation setzt voraus, dass sich, ausgehend von der Notation der Musik, eine geistige Idee dieses Werkes herausbildet und zur allgemein als Ideal akzeptierten Form wird. Während sich die theoretische Unterscheidung von ‚Werk' und ‚Performance' in der europäischen Kunstmusik bereits schwierig gestaltet (Kenyon 2012, S. 11), kann sie bei der Verschriftlichung mündlich überlieferter Musik sinnlos werden, da die Notation nicht bis hin zur ‚Identifikation' eines Werks verdichtet werden kann.

Die präskriptive Notation bezieht sich zwar in jedem Fall auf das gleiche musikalische Werk, lässt sich aber unterschiedlich interpretieren. Die deskriptive Notation strebt hingegen danach, möglichst konkrete Angaben über die Musik zu liefern und wenig Spielraum für unterschiedliche Lesarten zu lassen. Bei beiden Notationsprinzipien bleibt die Technik der Notation jedoch grundsätzlich gleich,

da sich die musikalischen Informationen durch die gleichen Parameter und Zeichen (siehe Kap. 2.1.2) darstellen und erklären lassen.

Anschließend an Seegers Erläuterung dreier Probleme sind weitere Punkte zu nennen, welche beim Umgang mit Musiktranskription eine Rolle spielen können und von anderen Autorinnen und Autoren beschrieben wurden: Viertens die Vernachlässigung der Tatsache, dass die Untersuchung und Verschriftlichung eines Musikstücks nie eine ganzheitliche Repräsentation des Gegenstandes ist, sondern immer bewusst oder unbewusst gewählte Aspekte beleuchtet. Wiora stellte fest, dass „keine Aufzeichnung […] die volle Wirklichkeit eines Volksgesanges" wiedergebe; „jede hebt etwas aus ihr heraus und lässt anderes weg. Was sie heraushebt, hängt von der Zielsetzung ab" (Wiora 1938, S. 66). Fünftens der Umgang mit der Unterscheidung zwischen rezeptiver Wirklichkeit des Höreindrucks und der physikalisch-akustischen Repräsentation durch rechnergestütze Klanganalysen. Sowohl die Wahrnehmung durch das menschliche Ohr, als auch eine spektrographische Visualisierung von Musik sind anfällig für Fehler oder unvollständige Interpretationen (List 1963, S. 194). Dieser Sachverhalt wird von der Musikethnologin Doris Stockmann als Beziehung zwischen „Hörbild" (kognitiv) und „Schallbild" (physikalisch-akustisch) beleuchtet (Stockmann 1967, S. 503). Stockmann zog für den Transkriptionsprozess die Konsequenz: „Da die Struktur eines Höreindruckes oder Hörerlebnisses in gewissen gesetzmäßigen Beziehungen zu physiologischen und physikalischen Gegebenheiten steht, ist für Untersuchungen in der angedeuteten Richtung eine genaue Kenntnis der vielfältigen akustisch-physiologischen und psycho-akustischen Zusammenhänge erforderlich" (Stockmann 1967, S. 508).

2.1.2 Parameter und Zeichenvorrat der Musiktranskription

In theoretischen Überlegungen zur Transkription kann von den vier basalen Parametern Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe ausgegangen werden (Cohen und Katz 1979, S. 101). In der Praxis existiert allerdings eine Vielzahl weiterer Parameter, denn jegliche Elemente der gegebenen Parameter können selbst wieder als Parameter verwendet werden: Beispielsweise können Glissandi, Vibrato und Intonation alle als Teilgebiete des Parameters Tonhöhe verstanden, in einem bestimmten Notationssystem aber auch als eigenständige Parameter behandelt werden (Cohen und Katz 1979, S. 101). Diese Parameter können durch eine beliebige Zahl von Zeichen, zum Beispiel Notenköpfe oder Versetzungszeichen, wiedergegeben werden.

Bereits Abraham und Hornbostel rieten in ihren *Vorschlägen für die Transkription exotischer Melodien* 1909 zu einem sparsamen Umgang mit „Modifikationen und Ergänzungen der gewöhnlichen Notenschrift“, um den Notentext gut lesbar zu belassen. Abraham und Hornbostel verlangten einen „sparsame[n] Gebrauch“ und eine „diskrete Form“ der Zeichen, „[d]er Notentext darf nicht auf Kosten der Deutlichkeit mit diakritischen Zeichen überlastet werden“ (Abraham und Hornbostel 1909, S. 2). Die Begründung für den sparsamen Umgang mit diakritischen Zeichen lag nicht nur in den technisch bedingten Einschränkungen durch die Drucktechnik um 1909, sondern berücksichtigte die Tatsache, dass die Notenschrift umso effizienter wirkt, je weniger Zeichen für die Beschreibung eines musikalischen Parameters (zum Beispiel der Tonhöhe oder der Lautstärke) nötig sind. Die wissenschaftliche Verwertbarkeit einer Notation kann gemäß Abraham und Hornbostel (1909, S. 1) nur durch einen „Kompromiss zwischen Übersichtlichkeit und objektiver Genauigkeit“ zustande kommen.

Die diversen Anforderungen an Musiknotationen wirken sich auf die Definition und die Ansprüche an die musikalischen Zeichen als kleinste Einheit der Notation

aus. Ein seit Abraham und Hornbostel (1909, S. 1) definierendes Merkmal ist der ‚diakritische' Charakter der musikalischen Zeichen. ‚Diakritische' Zeichen (griechisch διά = auseinander und κρίνειν = trennen) müssen sich per Definition in jedem Fall trennscharf voneinander unterscheiden lassen. Diese Definition ist wichtig, um den Anspruch der Eindeutigkeit zu erfüllen, welcher gemäß Goodman die „erste semantische Anforderung" an eine Notation darstellt (Goodman 1995, S. 144). Auch wenn ein diakritisches Zeichen in unterschiedlichen Transkriptionen verschiedene Bedeutungen haben kann, muss es sich immer von der Bedeutung aller anderen Zeichen innerhalb einer bestimmten Notation unterscheiden lassen.

Die Symbolqualität des musikalischen Zeichens muss zudem stets in seinem kulturellen Kontext verstanden werden, was gemäß dem Musikethnologen George List (1911–2008) bedeutet: „to possess musical significance a transcription must be made and analyzed in the context of the culture of which the music it symbolizes is a part" (List 1963, S. 193). Wiederum wird hier das Dilemma der Verwendung von Symbolen der europäischen Kunstmusik auf andere Musikkulturen aufgegriffen, deren Musik eine eigene Symbolik innerhalb ihrer kulturellen Funktionen besitzt, welche jedoch in keiner sinnvollen Beziehung zur Symbolik der europäischen Notenschrift steht.

Unabhängig von der Zielsetzung einer Transkription und der Präferenzen zwischen präskriptiver und deskriptiver Notation unterliegen Musiknotationen einer Verpflichtung zur Effizienz, denn ineffiziente Notationen lassen sich schlechter lesen und mit anderen Musiknotationen vergleichen, und bewähren sich deshalb höchstens kurzfristig. Der Transkriptionsprozess befindet sich somit immer in einem Spannungsverhältnis zwischen deskriptiver Genauigkeit der Notation und ihrer Effizienz. Diese Effizienz der Notation wurde von Cohen und Katz folgendermaßen definiert:

> Efficiency is one of the most important tests of a notation system. The less complicated the notation, the more efficient the system. Complication is measured by the number of visual signs needed to indicate different sizes in a given parameter. Efficiency can be measured by the number of sizes that can be notated by means of a number of visual signs. Efficiency is maximal when a maximum of varied sizes can be notated with a minimum of signs. If *Ni* indicates the number of signs necessary to notate *Pi*, the efficiency of the system will thus be measured by *Pi*/*Ni* and the complications measured by *Ni*/*Pi*. (Cohen und Katz 1979, S. 105)

Die sehr technische Definition von Cohen und Katz kann die zahllosen dynamischen Gegebenheiten eines Transkriptionsprozesses in der Praxis nicht miteinbeziehen, bildet aber ein brauchbares Gerüst für die Erklärung der unterschiedlichen Möglichkeiten zur Anwendung und des unterschiedlichen Erfolgs verschiedener Notationssysteme.

Mit der Menge der Information, die durch diakritische Zeichen vermittelt werden soll, steigt die Komplexität der Notation. Cohen und Katz (1979, S. 105) unterscheiden zwischen drei Kategorien musikalischer Information, welche die Komplexität der Notation erhöhen und zur Schwierigkeit der Transkription oral tradierter Musik beitragen: In die erste Kategorie fallen die außermusikalischen Beziehungen (‚extra musical relationships'), dies sind die Faktoren außerhalb des konkret Musikalischen. Dazu gehören beispielsweise Anweisungen zum sozialen Gebrauch der Musik oder zur Behandlung von Instrumenten. Die zweite Kategorie bilden die innermusikalischen Beziehungen (‚internal musical relationships'), fixierte innere Beziehungen, die zwischen verschiedenen Parametern wie etwa Tondauern und Intervallen, oder Gruppen von Symbolen, zum Beispiel Motiven, bestehen. Als dritte Kategorie bestehen bei der Notation Ungenauigkeiten in der

Bezeichnung der Parameter (‚inaccuracy in the indication of a parameter'), welche Räume für Unklarheiten und Unsicherheiten bieten, etwa durch Möglichkeiten der Improvisation oder durch ungenaue und damit variable mündliche Überlieferung. Diese drei von Cohen und Katz entworfenen Kategorien sind für die Theorie der Musiktranskription dienlich, sie benennen ein weiteres Kernproblem der Transkription mündlich überlieferter Musik: In der oralen Tradition steigt die Kapazität für überlieferbare musikalische Information mit der Zunahme der drei Faktoren extramusikalische Beziehungen, intramusikalische Beziehungen und Ungenauigkeit, da die Musik in einen Kontext gebracht und Unsicherheiten zugelassen werden. Bei der schriftlichen Überlieferung führt die Wiedergabe dieser Faktoren jedoch zu einer Komplexitätszunahme und einer Effizienzabnahme der Musiknotation (Cohen und Katz 1979, S. 110). Eine wichtige Rolle kommt infolgedessen auch dem Paratext zu, der verbalen Beschreibung der Musik, losgelöst vom Notentext. Diese kann in Worte fassen, wie bestimmte Aspekte einer Notation zu verstehen sind (Stockmann 1979, S. 220).

Auch wenn das von Abraham und Hornbostel (1909) vorgeschlagene Zeichensystem eine große Verbreitung fand und bis heute zu den Grundlagen der Transkriptionsmethode zählt, wurde das Ziel, ein dem ‚International Phonetic Alphabet' (IPA) ebenbürtiges Notationssystem für Musik zu etablieren, nicht erreicht. Dennoch wurden grundsätzliche Theorien aus der Linguistik auch auf die Musiktranskription übertragen, insbesondere die aus der linguistischen Zeichentheorie stammende Unterscheidung zwischen phonetischer und phonemischer Bedeutung nach dem schweizerischen Linguisten Ferdinand de Saussure (1857–1913) (Ong 1982, S. 5). Phonetische Transkription beschreibt gemäß dem österreichischen Musikwissenschaftler Hermann Fritz in der Praxis „die Töne und Klänge, ohne über ihren musikalischen Sinn etwas auszusagen. Sie nimmt weder tonale noch metrische Deutung vor, verzichtet also auf die Angabe eines Grundtones, einer Tonart, auf Taktstriche und Balken und auf die Verzierungsnotation" (Fritz

2002, S. 4). Das phonetische Zeichen gibt die kleinsten unterscheidbaren musikalischen Einheiten an, analog zu der Angabe sprachlicher Laute in der phonetischen Sprachschrift. Das phonemische Zeichen dagegen bildet in der Musiknotation, analog zum Phonem in der Sprache, die kleinste bedeutungsgebende Einheit, „the way language is nested in sound“ (Ong 1988, S. 5).

2.1.3 Technische Hilfsmittel

Spätestens seit der Erfindung des Melographen durch Seeger in den 1950er Jahren standen Technologien zur automatischen Transkription des Klangs, insbesondere der Tonhöhen und Tondauern, zur Verfügung (Seeger 1957, S. 63). Deren Nutzen für die Musikforschung blieb jedoch wegen der erforderlichen Effizienz der Notation mit vielen Einschränkungen verbunden. Der amerikanische Musikethnologe Ter Ellingson betrachtete die Leistung automatischer Transkriptionstechniken kritisch: „Despite their obvious microanalytic value, autotranscriptions produce a curious result of musicality submerged in a sea of acoustic detail, where essential musical illusions vanish into objective complexity and ambiguity“ (Ellingson 1992a, S. 135). Während die maschinelle Klanganalyse nicht geeignet sein mag, um eine automatische Notation direkt zu erzeugen, so bietet sie doch eine wertvolle Unterstützung bei der Analyse und Interpretation von Tonaufnahmen. Schallbilder geben Auskunft über unhörbare Details, welche zur Erklärung des musikalischen Phänomens beitragen können, und helfen, subjektive Hörgewohnheiten zu hinterfragen und bekannte musikalische Muster aufzulösen. Positiv bewertet wurde deshalb der Einsatz computergestützter Klanganalyse zum Zweck der Transkription beispielsweise vom indisch-amerikanischen Musikethnologen Nazir Jairazbhoy (1927–2009):

> The primary value of automatic transcriptions would be to throw light on what we do not „hear“, what we change in the process of

> „hearing“, or what we take for granted. They can also provide an insight into some of the extremely subtle elements of music which we cannot readily distinguish aurally, but which might nevertheless influence our perception of the music on a subconscious plane. (Jairazbhoy 1977, S. 270)

Die Verwendung von technischen Hilfsmitteln hängt stark von der Zielsetzung sowie der angestrebten Funktion der Musiktranskription ab, und die Funktionen von Musiktranskriptionen unterliegen auch einem zeitlichen Wandel. Während in der frühen Phase der musikethnologischen Forschung die Dokumentation und Konservierung von Musik im Mittelpunkt stand, wird diese Funktion heute dank der Erleichterung und dem Preiszerfall elektronischer Speicherung (siehe Kap. 2.2.3) durch Audioaufnahmen abgedeckt. Fritz definierte 2002 die Funktion der Musiktranskription als „Übertragung vom Auditiven ins Visuelle, vom intuitiv Musikalischen ins Begriffliche, von einer anderen in die eigene Kultur, von einem außerwissenschaftlichen ins wissenschaftliche Kommunikationssystem“ (Fritz 2002, S. 3). Das mag zu hoch gegriffen sein – ein wissenschaftlicher Diskurs kann unter Umständen auch auf der Basis von Aufnahmen und Höreindrücken geführt werden. Für die Zwecke der Analyse und des Vergleichs hingegen sind Notationen im Sinne des „Begreifens und Deutens“, so der Musikwissenschaftler Wolfgang Suppan (1971, S. 41), nach wie vor unabdingbar. Die Verschriftlichung bleibt immer ein „Prozess der Abstraktion, in dem von der sinnlichen zur rationalen Erkenntnis übergegangen wird“ (Stockmann 1971, S. 210). Somit bleibt ein Transkriptionsprozess stets von der subjektiven Sicht der Transkribierenden beeinflusst (Jairazbhoy 1977, S. 263).

2.1.4 ‚Objektive' und ‚subjektive' Seiten der Transkription

Die Transkription stellt insofern keine objektive, exakte wissenschaftliche Methode dar, dass in keinem Fall nur eine richtige Lösung für eine Transkriptionsaufgabe existiert. Illustriert wurde dieser Umstand eindrücklich am 1963 abgehaltenen *Symposium on transcription and analysis* der *Society for Ethnomusicology* in Middletown, Connecticut (vgl. England 1964). In Form eines Experiments transkribierten vier Musikethnologen unabhängig voneinander das gleiche Stück, um die Resultate im Anschluss zu vergleichen und zu diskutieren. Einer der Teilnehmer, der Musikethnologe Robert Garfias, fasste dabei die Tatsache, dass jede mögliche Musiktranskription subjektiv und unvollständig bleibt, zusammen: „No system of transcription, mechanical or otherwise, can preserve all of a musical example accurately and it is up to the transcriber to select or emphasize pertinent parts of the entire configuration" (Garfias 1964, S. 233).

Der Anspruch an die ‚objektive' Repräsentation von klanglichen Ereignissen lautet, die Vorurteile zu umgehen, die durch die menschliche Beurteilung impliziert werden. Bereits 1971 forderte der amerikanische Musikethnologe Mantle Hood (1918–2005) „modes of ‚automatic notation,' which by electronic means translate musical sounds from a tape recording into some form of objective display that eliminates the personal prejudice and aural bias naturally accumulated in the old methods of manual transcription" (Hood 1971, S. 21). Des Weiteren kam er zum Schluss, neue elektronische Hilfsmittel seien die wichtigste Entwicklung hin zu einer ‚objektiven' Musiktranskription: „The electronic age is his strongest ally" (Hood 1971, S. 21).

Tatsächlich können heute diverse Entscheidungen auf einfache Art und Weise an Maschinen delegiert werden, so auch bei musikanalytischer Arbeit. Mit dieser Tatsache wird durch die computergestützte Musikanalyse und Musiktranskription jedoch eine neue Problematik aufgeworfen, die Umwandlung von Musik als

individuelles, momentanes Erzeugnis in die stabile, ‚objektive' Form schriftlicher Daten. Im Jahr 2005 erschien ein Artikel des rumänischen Musikethnologen Marin Marian-Bălaşa unter dem Titel *Who Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology*. Darin kritisierte der Autor das Streben nach Objektivität in der Repräsentation musikalischer Ereignisse und benannte die Defizite computergestützter Analyse und Transkription:

> A human being cannot transcribe only what his ear „really" perceives, but also how music really sounds inside his culture-selecting and culture-embedded heart and mind. A person will perceive and transcribe music as culture, or cultural music; whereas computers render sonorous physicality, sheer acoustics, that which has only partially to do with culturally constructed music. This is why aural transcription is, more often than not, irreplaceable by computer sonograms and spectrum visualizations, although aural transcription is rather indispensable to the practice of any traditional analysis. Yet, sonograms are effortless (to the musicologist's brain) – easily obtainable, and their use, at times more than their usefulness, tends to get generalized nowadays. On the one hand, computer sonograms provide facts or arguments that open and transgress the borders of all types of operations required and implied by traditional analysis. On the other hand, the acoustic and rhythmic accuracy brought in by sonograms can often increase understanding and enrich interpretation. Yet, if sonograms reveal a physiologically and culturally forgotten or ignored world, manually written notations imply subjectivity, variable expertise, and a certain degree of interpretation and (re)composition. So, neither of the two - human vs. electronic transcription is „perfect", „objective", „complete" (etc.); and they actually prove, if it still is necessary, that we should not continue to define ethnomusicology's job with reference to these conceptual categories. (Marian-Bălaşa 2005, S. 6)

Gemäß Marian-Bălaşa kann eine objektive Repräsentation von Musik somit durch computergestützte Analyse und Transkription nicht erreicht werden. Hinzuzufügen bleibt, dass Marian-Bălaşa nicht auf die Unterscheidung zwischen einer möglichen objektiven Repräsentation durch Schallbilder und der unmöglichen objektiven Interpretation derselben eingeht. Die Interpretation des Schallbildes kann auch als subjektive Beurteilung des Resultats eines objektiven Signalverarbeitungsprozesses verstanden werden. Dass computergestützte Visualisierungen akustischer Daten, zum Beispiel die Verteilung von Grundfrequenzen in einer Tonaufnahme zur Konzeption eines tonalen Systems, keine ‚perfekten' Repräsentationen sind, sondern Modelle, gehört zum Konsens in der gegenwärtigen Musikanalyse.

2.2 Musiktranskription im aktuellen Forschungsfeld

Um die Verschriftlichung des wortlosen Gesangs im deutschsprachigen Alpenraum zu erforschen, muss die Aktualität des methodischen Zugangs sichergestellt werden. Dies stellt eine Herausforderung dar: Zwar liegen hier und jetzt konkrete Fragen zu musikalischen Daten und ihrer visuellen Repräsentation vor, jedoch kam die methodische Auseinandersetzung mit der musikethnologischen Transkription in den vergangenen rund fünfzig Jahren weitgehend zum Stillstand (vgl. McLean 2006, Marian-Bălaşa 2005, Ellingson 1992a, Stanyek 2014). Begleitet wurde diese Stagnation von umwälzenden technologischen Entwicklungen in der Erstellung, Übermittlung, Verbreitung und Archivierung von Tonaufnahmen, der akustischen Signalverarbeitung und den Möglichkeiten nichtschriftlicher Musikvermittlung. Die Theorie der Transkription wird selbst in relativ neuen Übersichten (zum Beispiel Ellingson 1992a, S. 110; Nettl 2007, S. 74) größtenteils nach

dem Stand der 1970er Jahre formuliert, was zwar für das grundlegende Verständnis seine Gültigkeit hat, doch bei der Behandlung von Fragestellungen der Gegenwart zu zahlreichen Anachronismen führt.

Die Verschriftlichungsprozesse im Alpenraum, von schriftlichen Quellen des 18. Jahrhunderts bis zu aktuellen Auseinandersetzungen im Diskurs um die Wechselwirkungen schriftlicher und mündlicher Vermittlung, können nicht unter einen methodischen Bogen gespannt werden, ohne Verbindungen zwischen den analytischen Methoden der Musiktranskription und den relevanten kulturanthropologischen Theorien herzustellen. In der Terminologie des amerikanischen Musikethnologen Timothy Rice werden erstere der Einfachheit halber („for the sake of simplicity") unter dem Begriff „scientific theory" subsumiert, letztere unter „social theory" (Rice 2010, S. 100). Dieser Ansatz erlaubt sowohl eine fundierte Abhandlung der sozialen Auswirkungen der Verschriftlichung (siehe Kap. 4) als auch detaillierte Analysen zum Vergleich von Klang und Schrift (siehe Kap. 5).

Insbesondere dank der Forschungen Lawsons können methodologische Möglichkeiten erschlossen werden, Musiktranskription und die damit verbundenen Analysetechniken in den aktuellen methodologischen Kontext einzubetten (vgl. Lawson 2010, 2012, 1014 und 2016). Die Theorien Lawsons sind in der Folge darzulegen, insbesondere das Verständnis von Musiknotation als Technologie, welches die Grundlage für die Betrachtungen über die hier untersuchten Transkriptionsprozesse bildet. Den relevanten Beiträgen Lawsons gingen zwei Artikel

der amerikanischen Musikethnologin Judith Becker voran, in denen sie einen Methoden und Disziplinen übergreifender Ansatz darlegt (vgl. Becker 2009a und 2009b).

2.2.1 Aktualität der Transkriptionsfrage

Die methodologischen Beiträge von Rice, Becker und Lawson und ihre Relevanz für die Transkriptionstheorie werden in den folgenden Anschnitten dargestellt. Das Konzept der Notenschrift als Technologie, ausgehend von Lawson, wird argumentativ eingeführt und die Bedeutung der computergestützten Musikanalyse für die Visualisierung des Klangs erörtert. Besonders maßgebend für die vorliegende Forschung sind zwei Arbeiten Lawsons: Erstens der 2010 erschienene Artikel *rethinking the orality-literacy paradigm in musicology* (vgl. Lawson 2010) und zweitens der Artikel *Is music an adaptation or a technology? Ethnomusicological perspectives from the analysis of chinese Shuochang* (vgl. Lawson 2014). Um die Erkenntnisse aus diesen Beiträge hier einbringen zu können, muss allerdings erst die Brücke zwischen den Transkriptionsmethoden der 1960er und 70er Jahre (siehe Kap. 2.1) und den aktuellen Herausforderungen hergestellt werden.

Die Methoden der Musiktranskription erfuhren in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts außerordentlich engagierte und differenzierte Auseinandersetzungen. Als besonders bedeutend gilt das bereits erwähnte ‚Symposium on Transcription' der *Society for Ethnomusicology* von 1963 (siehe Kap. 2.1.4), dessen Resultate 1964 in fünf Artikeln veröffentlicht wurden.[7] Aus der vergleichenden Diskussion unter vier Musikwissenschaftlern – Robert Garfias, Mieczyslaw Kosinski, George List und Willard Rhodes – gingen Perspektiven auf die Analyse von Tonaufnahmen und die Verschriftlichung hervor, welche bis heute gewisse

[7] Vgl. England 1964, Garfias 1964, Kosinski 1964, List 1964 und Rhodes 1964.

Gültigkeit besitzen, auch wenn sich die technologischen Voraussetzungen und Möglichkeiten der Musikschrift verändert haben. Stanyek kondensierte dreizehn Erkenntnisse, welche aus dem Symposium von 1963 für eine zeitgemäße Diskussion der Musiktranskription gezogen wurden (zusammengefasst aus Stanyek 2014, S. 101–104):

1. Total accuracy is impossible
2. The sonic is recalcitrant [widerstrebend] to inscription
3. A transcription can be full or partial
4. Transcription is contingent
5. The ear cannot capture all
6. Transcription is a threshold function of human perception
7. Audibility is helped by slowing a recording down
8. Machines augment human perception
9. Machines ‚hear' differently than humans
10. Transcription is a performance marked by repetition
11. Transcription involves measurement
12. Notational systems are modifiable
13. Context matters

Die Punkte eins bis sechs thematisieren die Grenzen der Visualisierbarkeit des Klanges und damit die Grenzen der Transkription als Methode, die Punkte sieben bis neun die Konsequenzen der maschinellen Unterstützung der Transkription, und zehn bis dreizehn stellen methodische Eigenschaften dar, welche die Transkription kennzeichnen.

Bei einzelnen Punkten kann argumentiert werden, dass sie sich überlappen oder sich bezüglich der Wortwahl stark an der damaligen Technologie, welche keine digitale Spektrographie zuließ, orientieren. Nichtsdestotrotz umspannen die Aus-

sagen die ganze Thematik der Wechselwirkungen hörbarer und sichtbarer Parameter, der Umwandlung von Signalen zu Symbolen sowie der Widersprüche subjektiver und objektiver Realitäten. Die Aktualität der Ergebnisse des ‚Symposium on Transcription' wurde auch in einer vergleichenden Analyse desselben Musikstücks mit modernen Mitteln bestätigt (Bravi et al. 2015, S. 43).

Insbesondere erscheinen die Erkenntnisse über das Verhältnis von maschineller und menschlicher Musikanalyse aus der Perspektive des Jahrs 2018 erstaunlich vorausschauend. Heute können wirkungsmächtige Instrumente angewandt werden, um Daten über Tonhöhen, Tondauern und Lautstärken zu erheben und statistisch zu erfassen. Dies ermöglicht eine Vielzahl analytischer Vorgehensweisen, um die Verschriftlichung von Tonaufnahmen zu verbessern und zu beschleunigen. Zudem können Transkriptionen auf Fehler, welche auf Hörgewohnheiten beruhen, überprüft werden.

Die Problematik einer sinnvollen Verschriftlichung der Musik wird dadurch jedoch um mindestens ebenso viele Enden erweitert wie verkürzt: Das Verhältnis, in welchem sich die objektiv messbaren Parameter von Klängen zur subjektiven Wahrnehmung der Musik befinden, stellt ein bisher fast unerforschtes Territorium dar. Allein die Frage, wie sich die objektiv gemessene Frequenz (‚frequency') zur subjektiv wahrgenommenen Tonhöhe (‚pitch') verhält, ist nicht trivial (vgl. Micheyl et al. 2010; Micheyl, Ryan und Oxenham 2012, S. 208). Die Akustiker Frederic Wightman und David Green untersuchten dieses Verhältnis und kamen zum Schluss, dass zwischen akustischer Frequenz und wahrgenommener Tonhöhe ein enger Zusammenhang besteht, die Details dieses Zusammenhangs aber offenbleiben: „The pitch of a sound wave is closely related to its frequency or periodicity – but the exact nature of that relation remains a mistery" (Wightman und Green 1974, S. 208).

Die Option, alle Schallereignisse, seien sie hörbar oder unhörbar, beabsichtigt oder zufällig, unterschiedslos festzuhalten, wird dank der automatischen maschinellen Transkription möglich (vgl. Benetos et al. 2013), dieses Vorgehen wurde aber hinsichtlich seines Informationsgehalts in Bezug auf musikethnologische Fragen auch kritisiert. Der neuseeländische Musikethnologe Mervyn McLean argumentierte, dass eine Transkription nicht möglichst detaillierte Informationen, sondern ‚signifikante' Informationen enthalten soll, und verweist dabei auf seinen Wegbereiter John Blacking (McLean 2006, S. 272). Was als signifikant zu betrachten sei, lernte Blacking nach eigenen Angaben durch die langjährige Auseinandersetzung mit der Musik der Venda in Südafrika (Blacking 1973, S. 4). Die Möglichkeiten, die sich durch automatisierte Transkription und durch die Verbesserung phonographischer Methoden ergaben, wurden somit stets relativiert. Prognosen, dass die maschinelle Transkription die manuelle Arbeit redundant oder obsolet machen könnte, wurden immer wieder geäußert und anschließend verworfen. McLean (2006, S. 270) fasste dies in seiner Monographie *Pioneers of Ethnomusicology* folgendermaßen zusammen:

> Ethnomusicologists at large may well have become concerned that future developments in machine transcription would show up their own hand notation efforts as deficient or, at worst, render them redundant. This concern, at least, can now be laid to rest […]. A machine can provide a highly detailed ‚descriptive' transcription, but never a ‚prescriptive' one. (McLean 2006, S. 270)

Auch in den vergangenen zwölf Jahren seit McLeans Fazit blieben seine Befunde über die Möglichkeiten maschineller Transkriptionen trotz technologischer Fortschritte bestehen. Anzumerken bleibt, dass die Schlussfolgerungen McLeans kontrovers aufgenommen wurden, da er mit klaren positiven oder negativen Tendenzen über Themen und Personen urteilte (siehe dazu die Rezension von Goldsworthy 2007, S. 123).

In den Jahren, die dem *Symposium on Transcription* von 1963 folgten, wurde die Literatur über Transkription großzügig erweitert. Die Erkenntnisse und die Perspektiven aus dem Symposium wurden dabei aufgenommen, wesentliche Veränderungen erfuhr die Theorie der Musiktranskription jedoch nicht mehr, erklärt Stanyek (2014, S. 103): „the Symposium also foreshadowed what was to come; many of its perspectives get taken up again and again in the rather replete literature on transcription that emerged in its wake“. Die Diskussion um die Transkription und ihre Methoden ebbte danach ab, die Frage nach der visuellen Repräsentation von Klangereignissen verlor zugunsten anderer Themen an Aktualität.

Im oben zitierten Artikel Marian-Bălaşas stellte dieser einen quantitativen Schwund von Transkriptionen in musikethnologischen Texten fest und wies der Musikschrift eine eher dekorative Rolle an der Seite von illustrierenden Fotographien zu (Marian-Bălaşa 2005, S. 5). Rice (2010, S. 104) nannte die Gewichtsverlagerung in der Ethnomusikologie „[a] shift around 1980 from scientific theory and method toward hermeneutics and social theory, a shift marked by, indeed causing, a concomitant decline in publications devoted solely to the methods of music analysis, transcription, and fieldwork“. In seiner bereits erwähnten Monographie beschrieb McLean dieselbe Tendenz als „current research emphasis away from ‚product‘ towards ‚process‘ and a shift to topics such as cognition, symbolism, metaphor, gender studies and a host of others […] as an alternative to now outmoded transcription and analysis which focuse […] on musical sound“ (McLean 2006, S. 270). Dieser thematischen Verlagerung ging eine ausführliche Debatte über die Definition der Musikethnologie in den 1960er Jahren voraus. Mit Fokus auf kulturelle Kontexte wurde die Musikethnologie von Alan Merriam

(1960, S. 109) als „study of music as a universal aspect of man's activities" und, kurz, als „study of music in culture" (Merriam 1964, S. 319) definiert.[8]

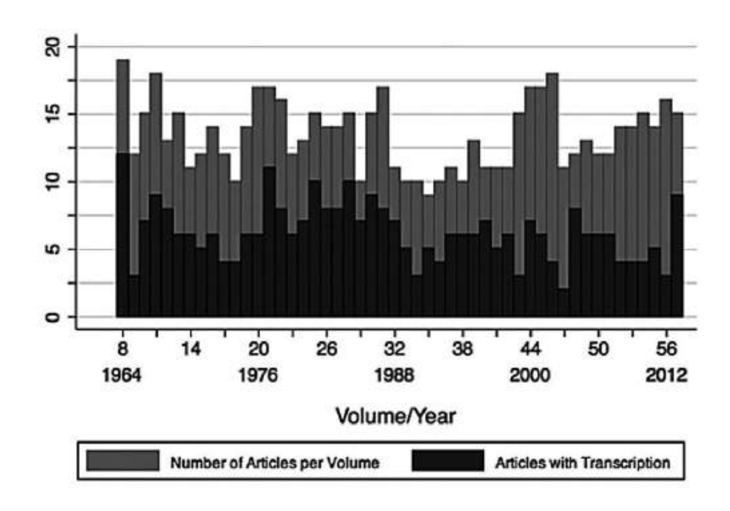
Becker versuchte in einem Artikel über ihre Anwendung empirischer Methoden in der Musikethnologie (Becker 2009a) die Vorbehalte zu erklären, welche mit der Anwendung der ‚scientific theory', zu der auch die Transkription zählt, in ihrem Fachgebiet einhergehen:

> Among ethnomusicologists, there is some resistance to incorporating scientific procedures into a research project that is so personal […]. Science and scientific methodology may be seen as a threat to cherished beliefs about individual agency, free will, spirituality, and our inner life. (Becker 2009a, S. 479)

Unter diesen von Rice, McLean und Becker beschriebenen Voraussetzungen wäre davon auszugehen, dass auch die Musiknotation als ‚Produkt' der Transkriptions- und Analyseprozesse ihre Präsenz in musikethnologischen Schriften einbüßt. Stanyek (2014, S. 105) untersuchte die Frequenz von Artikeln, welche Transkriptionen enthalten, in den beiden renommierten Zeitschriften *Ethnomusicology* und *Popular Music* für die Zeiträume 1964–2013 (*Ethnomusicology*), respektive 1981–2013 (*Popular Music*). Vor dem Hintergrund der theoretischen Tendenzen und der allmählichen Erlahmung der methodologischen Auseinandersetzungen erstaunt, dass sich bei der Anzahl der Publikationen, welche Transkriptionen gebrauchen, kein eindeutiger Trend zeigt:

---

[8] Merriams spätere Umformung von ‚music in culture' in ‚music as culture' wird nur durch die Erwähnung in einer Auflistung von Definitionen der Musikethnologie Merriams (1977, S. 204) belegt, die Formulierung wurde jedoch in der Folge weiter interpretiert und von ‚music in culture' unterschieden, beispielsweise durch Nettl (2007, S. 217).



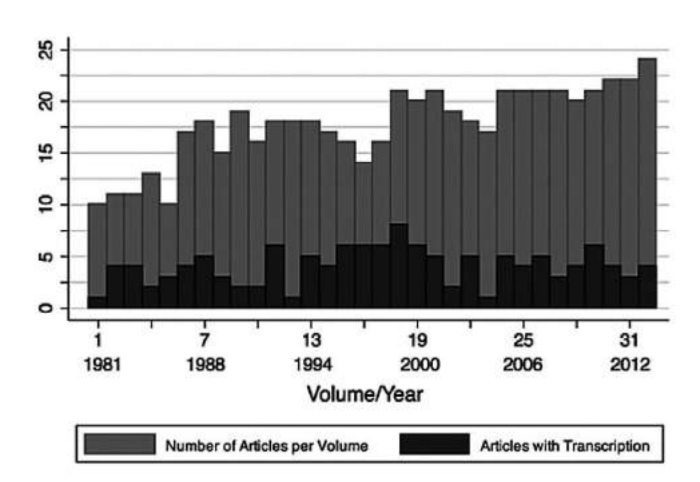


Abbildung 1: Häufigkeit von Artikeln mit Transkriptionen als Anteil aller veröffentlichten Artikel in *Ethnomusicology* (oben) und *Popular Music* (unten). Grafiken von Stanyek (2014, S. 106 und S. 107).

Aus Stanyeks Übersicht über die Literatur zur Transkription und die Häufigkeit von Transkriptionen in wissenschaftlichen Veröffentlichungen kann zusammengefasst werden, dass die Technik der Transkription und die Notenschrift als Medium in den untersuchten fünfzig Jahren zwar unverändert Verwendung fanden, jedoch die theoretischen Diskurse verebbten und die Methoden der Transkription nicht kontinuierlich weiterentwickelt wurden. Stanyeks Erkenntnis widerlegt die Vermutung Marian-Bălaşas, dass Transkriptionen der illustrativen Ergänzung statt der primären Darstellung von Forschungsresultaten dienen, nicht.

Kann und soll eine methodische Debatte, welche für einen großen Teil der Fachkreise zu einer abgeschlossenen Angelegenheit des 20. Jahrhunderts gehört, aufgetaut werden? Erhält die Musiktranskription einen zweiten Atem als Technologie der neuen Tendenzen in der traditionellen Musik und ihrer Erforschung? Für eine Aktualisierung der Transkription und der Analyse in der ethnomusikologischen Methodologie sprechen die Diskussionen über die Relevanz dieser Methoden und die Nachteile einer Abkehr davon (vgl. McLean 2006, Rice 2010), sowie die Rolle empirischer, datenbasierter Vorgehen für das Verständnis prozessorientierter Forschung (vgl. Becker 2009a) und die Nutzbarmachung neuer quantitativer Verfahren und computerbasierter Analyseverfahren für ethnomusikologische Fragestellungen (vgl. Kharuto 2011 und 2015).

Diese Entwicklungen und ihr Potenzial bedeuten nicht, dass das Pendel wieder in die entgegengesetzte Richtung schwingt, sondern dass Verbindungen verschiedener Wissenszweige dazu beitragen, differenziertere methodische Ansätze konstruieren zu können. Die von Lawson (2012, S. 86) vorgeschlagene ‚consilience' der Methoden ist nicht als Gegenbewegung zu den Entwicklungen der vergangenen Jahrzehnte, sondern als Streben nach Konvergenz und Interdisziplinarität zu verstehen. Gemäß Rice ist die oftmals unterlassene Unterscheidung der Metho-

den der ‚scientific theory' und der ‚social theory' in der Musikethnologie notwendig, um unterschiedlichen Fragestellungen und Herausforderungen mit den passenden methodischen Ansätzen zu begegnen. Dies muss nicht zu einer notwendigen Einschränkung auf eine der beiden methodischen Schienen führen:

> On the contrary, it is useful to distinguish scientific from social theory, because each leads to different demands and expectations in terms of methods and procedures, on the one hand, and fact or truth claims, on the other. Scientific theories make claims that can be tested and verified through experimentation and observation; after repeated confirmation in observational and experimental settings, scientists regard the theory as a ‚fact', at least until future observations undermine it. Social theories, on the other hand […], provide us with ‚orientations' and ‚assumptions' that guide particular studies and help us ask interesting ‚research questions'. (Rice 2010, S. 105)

Grundsätzlich sollen in der vorliegenden Abhandlung diese Überlegungen von Rice berücksichtigt werden: Diejenigen musikethnologischen Methoden, welche Rice (2010, S. 100) unter ‚social theory' subsummierte, werden dort verwendet, wo sich interpretative Fragen stellen und wo Themen des musikalischen Diskurses unter verschiedenen Perspektiven zu beleuchten sind (vorrangig in Kapitel 4). Bei Problemen, welche durch die Analyse der vorliegenden Daten behandelt werden, zum Beispiel bei der Frage nach musikalischer Information in Musiknotationen und in der Analyse von Tonaufnahmen, werden die von Rice unter ‚scientific theory' zusammengefassten Vorgehen angewandt (vorrangig in Kapitel 5).

2.2.2 Notenschrift als Technologie

Für einen zweiten Atem der Musikschriftdebatte sprechen insbesondere die erwähnten Veröffentlichungen Lawsons (2010, 2014). Lawson geht der fundamentalen Frage nach dem Wesen der Musik als biologische Adaption oder als transformative Technologie nach und stellt die Musikschrift als mögliche technologische Seite der vokalen Musikproduktion als kommunikative Tätigkeit gegenüber. Die entscheidende Frage lautet in der Folge: „If *written* language is a good example of a transformative technology (assuming spoken language is a biological adaptation), could *notated* music or written language used as a prescription for a vocal performance be a comparable technology (assuming communicative musicality is an adaptation)?“ (Lawson 2014, S. 7, Hervorhebungen im Original). Die Musikschrift bot seit ihrer Konzeption in der europäischen Musik des Mittelalters die Möglichkeit, Wissen über Musik extern zu speichern. Musikschrift diente bereits im Mittelalter als „körperunabhängige Ausweitung des Gedächtnisses auf die schriftliche und damit situationsabstrakte Außenspeicherung“ (Möller 2001, S. 19). Die Konservierung von existierender Musik beansprucht somit nicht mehr ausschließlich die eigene Gedächtnisleistung. Anstelle der Erinnerung an den musikalischen Inhalt wird ein ‚know-how‘ (Ryle 1949, S. 27) der Notenschrift erfordert, was ermöglicht, extern schriftlich gespeicherte Daten wieder zu lesen und sich Musik anzueignen, die in Schriftform überliefert wurde. Wissen über Melodie, Klang, Ordnung, Erzeugung und weitere Aspekte der Musik kann veräußert und extern gespeichert werden, sofern die Inhalte dieser Eigenschaften symbolisch transkribiert und gelesen werden können.

Wie an der Geschichte der Einführung der Musikschrift in die zuvor mündlich überlieferten Musiktraditionen des Alpenraums gezeigt werden soll, kann die Ablösung der mündlichen Tradition durch die schriftliche unter anderem eine Vereinfachung oder eine Standardisierung der Musik bewirken. Gleichzeitig wird durch die Externalisierung der Erinnerung ein Abstand zwischen den musikalischen Inhalten und den Musizierenden geschaffen, welcher für Wiederaufnahmen oder Variationen des externalisierten Inhalts, aber auch für Neuerfindungen genutzt werden kann. Die Notation „trennt den Musiker von der Musik und eröffnet in dem gewonnenen Abstand Raum für verändernde Tradition" (Haug 1990, S. 43). Ong fasste die Dialektik von Zerstörung und Schaffung von Erinnerung durch die verschriftlichte Tradierung folgendermaßen zusammen: „Fortunately, literacy, though it consumes its own oral antecedents and, unless it is carefully monitored, even destroys their memory, is also infinitely adaptable. It can restore their memory, too" (Ong 1982, S. 14). Die schriftlich gespeicherte Musik kann unter den richtigen Umständen die Erinnerung einer Generation überspringen, um von späteren Generationen wieder studiert und praktiziert zu werden. Im Fall der mündlichen Überlieferung reicht hingegen ein Hiatus zwischen zwei Generationen, um Wissensbestände beliebiger Größe und Wichtigkeit zu verlieren. Einen entscheidenden Fortschritt, der die Funktion der Musiktranskription veränderte, bildet die technologische Entwicklung der Außenspeicherung der Musik.

2.2.3 Entwicklung der Außenspeicherung von Musik

Die zitierte Erhebung von Stanyek (2014, S. 106) zeigte auf, dass Musiktranskriptionen in wissenschaftlichen Publikationen einen ähnlichen Stellenwert einnehmen, wie dies zur Zeit des ‚Symposium on Transcription' im Jahr 1963 der Fall war (siehe Abbildung 1). Dieser Sachverhalt ist deshalb bemerkenswert, weil im 21. Jahrhundert Tonaufnahmen problemlos digital gespeichert und verbreitet werden können: Die jüngere Geschichte der Musiktranskription hängt stark mit der Entwicklung von Speicherkapazitäten zusammen.

Durch die Erfindungen der Wachswalze (1888), der Schellackplatte (1896) des Magnetbandes (um 1930) und der Compact Disc (1984), sowie anderen medialen Erweiterungen und Erneuerungen der Tonspeicherung wurden die Möglichkeiten für die Musikspeicherung seit dem Beginn der musikethnologischen Transkriptionen (siehe Kap. 2.2.1) laufend verändert. Der deutsch-ägyptische Musikwissenschaftler Issam El-Mallah widmete noch 1996 ein ganzes Kapitel seiner Monographie *Arabische Musik und Notenschrift* dem Argument, dass neben schriftlichen Transkriptionen der Musik in seiner Publikation auch die originalen Tonaufnahmen als „ideale Ergänzung" mitgeliefert werden (El-Mallah 1996, S. 218). Er erläuterte hierzu: „Der gewaltige technische Fortschritt, der auf dem Gebiet der Tonaufnahme und -wiedergabe in den letzten Jahrzehnten stattgefunden hat, ermöglicht dieses Vorgehen heute für praktisch alle wissenschaftlichen Publikationen, auch wenn die finanziellen Mittel noch so beschränkt sind" (El-Mallah 1996, S. 228).

Die Funktion der Notenschrift als körperunabhängige Außenspeicherung von Musik wurde durch die Speicherung von Tonaufnahmen kontinuierlich abgelöst. In der Periode von 1955 bis 2015 ist der Preis für Computerspeicherung exponentiell gefallen (McCallum 2015):

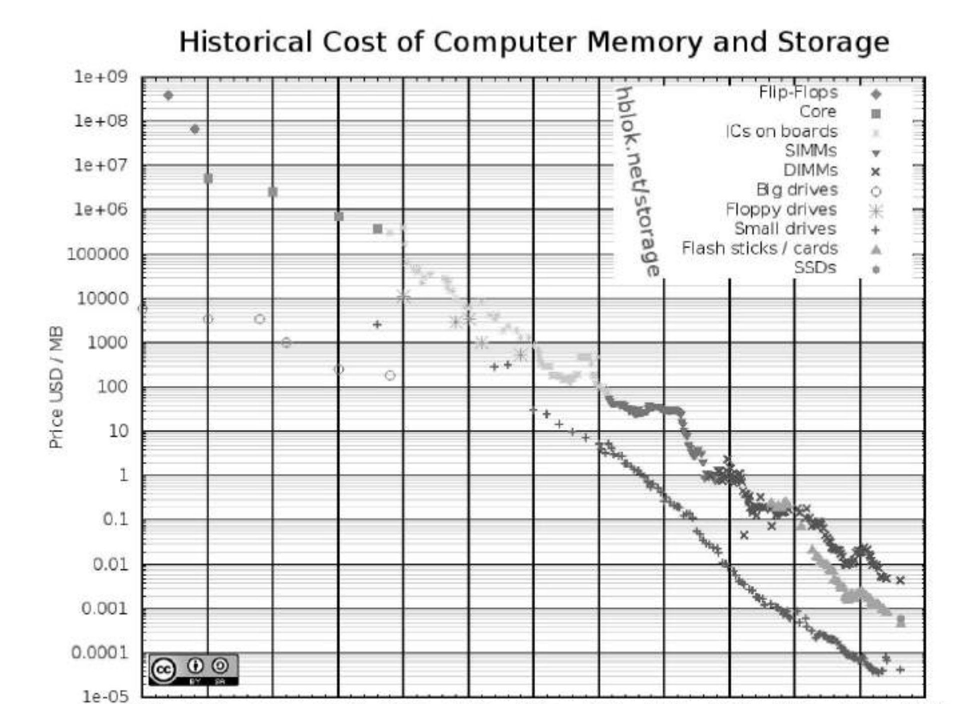


Abbildung 2: Entwicklung der Preise für digitalen Speicherplatz im Zeitraum von 1955 bis 2015 (McCallum 2015, ohne Seitenzahl). Der Maßstab der vertikalen Achse ist exponentiell.

Die Transkription zwecks der Konservierung, welche über lange Zeit die zentrale Funktion der Musiktranskription bildete, verlor somit aufgrund der Preisentwicklung für Computerspeicherung kontinuierlich an Bedeutung.

2.2.4 Wie kann der Klang untersucht und symbolisch repräsentiert werden?

Stanyeks bereits zitierte Aussage, der Klang widerstrebe der schriftlichen Form (‚the sonic is recalcitrant to inscription', Stanyek 2014, S. 101) provoziert die Rückfrage, welche Schritte dennoch zu einer sinnvollen Übersetzung des Klangs in Notenschrift führen können. Die Tatsachen, dass der Klang nicht nur in musikalischen, sondern auch in physikalischen Fragen und in Alltagsdiskursen eine Rolle spielt, macht nicht bloß die Untersuchung seines Transfers in visuelle Repräsentationen schwieriger, sondern kompliziert im Allgemeinen das Schreiben über Klangthemen. Das mag dazu verleitet haben, den Klang als formlosen Begriff stehen zu lassen, der nur subjektiv und situativ konzeptualisiert werden kann, und dies selbst in Abhandlungen, in welchen der musikalische Klang eine zentrale Rolle spielt (zum Beispiel Klang als „unbestimmter Teil der Schallumwelt" bei Oehme-Jüngling, 2016, S. 10). Die symbolische Verschriftlichung setzt jedoch eine Fassbarkeit des Klangs voraus, sie grenzt ein klangliches Ereignis von seiner Umwelt ab und definiert über eine Zusammensetzung von verschiedenen Parametern die Informationen über dieses Ereignis, welche dann wiederum in Begriffe über die Wahrnehmung des Klangs zurückübersetzt werden können.

Für eine analytische Untersuchung des musikalischen Klanges muss der Klangbegriff somit operationalisiert, das heisst vorübergehend fassbar und messbar gemacht werden. Der österreichische Musikwissenschaftler Franz Födermayr schrieb über die musikanalytische Definition des Gesangstons:

> Wie jeder musikalische Ton, […] ist auch der Gesangston ein mehrdimensionales Gebilde, das vorwiegend durch jene Eigenschaften geprägt ist, denen in der Empfindung Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke und Klangfarbe entsprechen. Demnach trachtet jede systematische Analyse von Gesängen, die einzelnen Aspekte, obwohl mit dem Auftreten eines Tones untrennbar miteinander verbunden, zum Zwecke der Untersuchung zu isolieren und behandelt so unter adäquater Methoden gesondert Melodik, Rhythmik und Dynamik, wozu noch die Form als die der Anordnung der einzelnen Gesangstöne innewohnende Tendenz kommt. (Födermayr 1971, S. 11)

Die präzise Formulierung ‚zum Zwecke der Untersuchung' muss hervorgehoben werden: Födermayr arbeitet hier mit einem operationalisierten Klangbegriff, der vorübergehend eingeführt wird, um musikanalytische Methoden auf das Phänomen des Klangs anwenden zu können. Als Beispiel für die methodenbedingte Operationalisierung des Klangs kann folgende Frage aus der Untersuchung des Jodels als Singstil angeführt werden: Welche Rolle spielt der Registerwechsel von der Bruststimme zur Kopfstimme im Jodel, und welche stilbildenden Funktionen können daraus abgeleitet werden? Diese Fragestellung betrifft ein Musikphänomen im Kontext seiner soziokulturellen Umwelt. Nun kann die Frage selbstredend rein auf der Basis von ‚social theory' behandelt werden, man kann über diese Thematik problemlos schreiben, ohne musikalisch-analytische Begriffe einzuführen. Die kritische Rückfrage lautet dann jedoch, was hierbei über die Musik gelernt werden könne: Wie dieses musikalische Phänomen durch seine intrinsischen Eigenschaften, nicht die Eigenschaften der ausführenden Personen, stilbildend wirkt und ein musikalisches Genre von einem anderen zu unterscheiden vermag, kann nicht besser erklärt werden als vor der Untersuchung. Die gleiche Fragestellung kann auch rein analytisch behandelt werden: Die physiologischen und die akustischen Komponenten des Registerwechsels der Singstimme können auf der Basis von Tonaufnahmen bis in das kleinste Detail untersucht und

die klangliche Ausprägung des Registerwechsels in musiktechnischen Termini beschrieben werden. Hier lautet die Kritik, dass akustische Phänomene akkurat beschrieben werden, die Rolle dieses Phänomens in der Musikkultur jedoch nicht besser erklärt werden kann als zuvor. Zur Lösung dieses Problems werden folglich Ansätze aus beiden methodischen Zweigen gebraucht. Die Vorgehensweise via die Operationalisierung des Klangs sieht vor, dass ein mit allgemeinen Begriffen nicht fassbares Klangphänomen vorübergehend gemäß Födermayrs Vorschlag (siehe Kap. 2.2.4) operationalisiert wird. Das Klangphänomen des Registerwechsels kann auf Basis von Tonaufnahmen analysiert und in seinen musikalischen Kontext transkribiert werden. Die hörbaren Unterschiede Registerwechseltechniken können auf der Basis von Informationen aus Schallbildern technisch erklärt werden. Die schriftlichen Resultate aus den musikanalytischen Prozessen sind unter den Perspektiven unterschiedlicher Wahrnehmungen und Deutungen von Personen zu interpretieren. So kann die Relevanz gemessener und in die analytisch-schriftliche Form transferierter Klangeigenschaften festgestellt werden. Ein vorübergehendes Aufschieben der kulturellen Kontexte, um zum Klang selbst vorzudringen, kann hierbei nicht vermieden werden. In seiner Einleitung zum Sammelband *Analytical Studies in World* Music gab der Musikethnologe Michael Tenzer zu bedenken: „We are all creatures of culture and ideology, but there is a moment in analysis at which we must curtail our penchants for modernist universalism, postmodern irony, or other language-based responses in order to confront music awareness and better musicianship“ (Tenzer 2006, S. 5).

Im 20. Jahrhundert wuchs das Bedürfnis nach einer schriftlichen Wiedergabe von Klangfarben, einhergehend mit einem Interesse der Musikforschung an diesem musikalischen Parameter (Ungeheuer 2012, S. 167). Die Definition des Begriffs

‚Klangfarbe' (‚timbre') der *Acoustical Society of America (ASA)*, welche 1960 vom *American National Standards Institute* herausgegeben wurde, lautet:

> That multidimensional attribute of auditory sensation which enables a listener to judge that two non-identical sounds, similarly presented and having the same loudness, pitch, spatial location, and duration, are dissimilar. (Acoustical Society of America 2016, ohne Seitenzahl)

Die Klangfarbe muss, trotz dieser Negativdefinition,[9] positiv fassbar gemacht werden, um sie notenschriftlich darzustellen. Im Fall des Gesangs geschieht dies in der Regel durch die Sprache, welche dem Notentext unterlegt wird. Jeder Vokal des Alphabets verfügt über ein wiedererkennbares Obertonspektrum. Im Fall der hier untersuchten wortlosen Gesänge wird die Klangfarbe durch bedeutungsneutrale Vokalsilben ausgedrückt. Zusätzlich kann die Darstellung des Obertonspektrums als Schallbild Informationen über die Klangfarbe liefern.

[9] Die Negativdefinition der Klangfarbe führte dazu, dass bei der Erforschung der Klangfarben meist Beispiele verglichen wurden, welche dieselben Tonhöhen, Tondauern und Lautstärken aufwiesen. Der Musikwissenschaftler Christoph Reuter kritisierte dies: „Diese Negativdefinition [der ASA] zog als Konsequenz für die Forschung nach sich, dass nach 1960 die meisten Instrumente nicht mehr in ihren instrumententypischen Tonhöhen untersucht wurden, sondern in Tonlagen, die aufgrund einer für alle Instrumente gleichen Tonhöhe eigentlich keine allgemeingültigen Aussagen mehr über die Klangfarbe zulassen" (Reuter 2003, S. 293).

2.2.5 ‚Music Information Retrieval' und die Übersetzung akustischer Informationen in die musikalisch-symbolische Repräsentation

Aus dem Bedürfnis und der technischen Machbarkeit, Daten aus Klang zu gewinnen und diese zu ordnen, entstand ein eigener Forschungszweig, ‚Music Information Retrieval' (abgekürzt: MIR). Die Literatur über MIR besteht aus sehr zahlreichen, meist kurzen Studien und wächst zu diesem Zeitpunkt sehr schnell, was eine detaillierte Aufzählung von Publikationen nicht sinnvoll macht. Eine ausführliche Übersicht bis zum Jahr 2006 erstellte Orio (vgl. 2006), eine kürzere, aber jünger datierte Übersicht liefern Burgoyne, Fujinaga und Downie (vgl. 2016). Ein großer Teil der Studien in MIR werden in den Konferenzberichten der *International Society for Music Information Retrieval (ISMIR)* publiziert. Einige explorative Untersuchungen von Strukturen in Datensets aus traditioneller Musik unterschiedlicher Weltregionen wurden zwar vorgenommen, der größte Teil der Studien in ‚music information retrieval' bezieht sich aber auf europäische Popular- und Kunstmusik, basierend auf der zwölftönigen, gleichstufigen Tonskala. Der russische Informatiker und Musikwissenschaftler Alexander Kharuto stellte fest, dass fast 95% der Publikationen der ISMIR diesen Musikrichtungen gewidmet sind, und folgerte, dies hinge mit finanziellen Interessen zusammen, namentlich mit der Verwendung von MIR-Methoden für die algorithmengestützte Durchsetzung von Urheberrechten (Kharuto 2015, ohne Seitenzahl).

Diese Begründung kann durch mindestens ein Argument ergänzt werden: Die Aussagekraft von algorithmischen Klassifikations- und Erkennungstechniken setzt eine große Datenmenge voraus, in erfolgreichen Fällen oft einen Korpus von mehr als 10'000 Tonaufnahmen (zum Beispiel Six und Cornelis 2011, S. 170); Diese Menge an Daten kann weltweit in relativ wenigen Musikstilen gefunden werden. Anhand von einer kleinen Sammlung von Aufnahmen, beispielsweiser

einer Wachswalze mit dem Jodel Josef Felders von 1908 (Reinhard und List 1963, S. 18), kann das Ziel, Algorithmen von vergleichbarer Qualität zu trainieren, nicht erreicht werden. Als Folge dieser Umstände kann, gemäß Kharutos (2015, ohne Seitenzahl) Argumentation, eine Form von digitalem Eurozentrismus entstehen, da die Analysemethoden auf der Basis von ‚small data' nicht Schritt halten.

Eine Durchsicht der Resultate und insbesondere ihrer Transkriptionen in aktuellen MIR-Studien führt zum ernüchternden Schluss, dass der Transfer von Klang in musikästhetische Symbole ein ungelöstes Anliegen bleibt. Aus musikalischem Rohmaterial in Form von Tonaufnahmen erhobene Datenmuster sind auf der Ebene von akustischen Signalen gut darstellbar, ihre Überführung in musikalische Symbole, welche zum Verständnis der Musik beitragen können, wird jedoch in den meisten Fällen nicht leichter. Dieser Umstand kann nicht der Forschung im Bereich MIR angelastet werden, diese entwickelt sich zum jetzigen Zeitpunkt mehrheitlich unabhängig von den Forschungsfragen der Musikethnologie und richtet sich plausiblerweise nach den Bedürfnissen der Datenwissenschaften. Die Lücke zwischen einer Darstellung von akustischen Signalen und der symbolischen Notation präskriptiver und deskriptiver Musikschrift lässt sich aber wiederum als Symptom davon deuten, dass die Methoden der Musiktranskription in den vergangenen fünfzig Jahren nicht im Zentrum der Debatten standen.

Diese ungefähr fünfzigjährige Lücke wird dadurch unterstrichen, dass die Schwierigkeit der Überbrückung von akustischen Informationen und musikalisch-ästhetisch konzipierter Notation bereits vom rumänischen Komponisten Béla Bartók (1881–1945), der sich intensiv mit der Transkription rumänischer

Musik auseinandersetzte, ähnlich formuliert wurde, wie dies oben aus heutiger Perspektive beschrieben wurde:

> The only really true notations are the sound-tracks on the record itself. These, of course, could be magnified, photographed, and printed instead of, or with, the usual notation. But this complicated procedure would not be of much use, in view of the all-too-complicated nature of the curves in the tracks. The human mind would not be able to translate the visual signs into tones. It must have as visual impressions conventional symbols of drastic simplicity in order to be able to study and to categorize sound phenomena. These symbols are what we call „notation" of music. (Bartók und Lord 1951, S. 3)

Die von Bartók erkannte ‚drastic simplicity' steht im Kontrast zu den Anforderungen an die extreme Differenzierung der musikalischen Elemente im MIR, beispielsweise zum Zweck der Extraktion eines digitalen Fingerabdrucks (Haitsma und Kalker 2002, S. 107) aus Audiodaten. ‚Drastic simplicity' kann auch als Ursache der ständigen Rückkehr zu einfachen Formen der Fünfliniennotation, nach Ausflügen in experimentelle alternative Notationsformen, gelten.

Dass die Menge an verfügbaren Tonaufnahmen in Untersuchungen bestimmter Phänomene klein sein kann, hat Konsequenzen für die Methoden der Analyse, bedeutet jedoch nicht, dass basierend auf wenig musikalischem Material nicht genug Daten für Analysen vorhanden wären. Sehr kurze Abschnitte musikalischer Ereignisse enthalten bereits einen Reichtum an Informationen. Ein Klang kann vom Gehör bereits auf der Basis einer halben Sekunde eingeordnet werden, vergleichbar mit der Fähigkeit, eine Stimme am Telefon aufgrund der Zusammensetzung des Klanges in kürzester Zeit zu erkennen (Hood 2000, S. 369). Der italienische Musikethnologe Giovanni Giurati untersuchte experimentell die

(Wieder-)Erkennung von unterschiedlichen Aufführungen derselben Musikstücke innerhalb von Sekundenbruchteilen und schlussfolgerte:

> What are the elements in such a small time scale that enable us to recognize a player's sound in this extremely short time span? There must be enough information in that half second, based on parameters that are not those we normally consider as relevant in our analyses, and for which we have not developed adequate analytical tools. (Giurati, zit. nach Hood 2000, S. 369)

Die Herausforderung bei der Untersuchung von Tonquellen geringen Umfangs besteht somit nicht darin, dass nicht genug Information vorhanden wären, sondern dass die richtigen Analysemethoden für die Untersuchung von einzelnen Fällen oder kleinen Samples von Musikquellen vorsichtig gewählt oder entwickelt werden müssen. Diese Wahl ist bei der Analyse historischer Tondokumente entscheidend, aber auch im Fall der Untersuchung einzelner Instrumente. Anhand von Tonaufnahmen und korrespondierenden Transkriptionen wird in den Kapiteln 3.3.6, 5.3 und 5.4 versucht, die Prozesse, die bei der Transkription in die Repräsentation der Musik eingreifen, nachzuvollziehen und gegebenenfalls zu korrigieren.

Zusätzlich zu den diskutierten technischen Fragen kommen soziale Aspekte der Musiktranskription. Wenn die mündliche Speicherung und Überlieferung teilweise oder ganz durch die schriftliche ersetzt wird, kann die schriftliche Form eine Autorität über musikalische Inhalte erlangen.

2.2.6 Notation als Autorität

Die Verschiebung der Tradition auf eine schriftliche Vermittlung anstelle einer mündlichen kann das Verhältnis von Transkription und Performance gewissermaßen auf den Kopf stellen: Die schriftliche Fassung eines musikalischen Ereignisses, welche ein symbolisches Modell des musikalischen Ereignisses mit jeweiligen Stärken und Schwächen darstellt, kann zur Vorlage oder zum Ideal für die Musikpraxis werden. Goody erkannte denselben Prozess in Bezug auf die schriftliche Weitergabe von oral tradierten Texten: „The written version tends to become accepted as the orthodox, even though it can claim no ontological status as having anything but accidental primacy. Soon, but not immediately, performers will start reading the text instead of reciting it“ (Goody 2004, S. 94).

Im musikethnologischen Diskurs wurden die Nachteile der Anwendung einer bestehenden Notenschrift auf mündlich überlieferte Musik und das Nebeneinander von mündlicher und schriftlicher Tradition gründlich diskutiert und erfuhren Untersuchungen in verschiedenen Gebieten (vgl. zum Beispiel El-Mallah 1996; Seebass 2000; Riva 2014). Als für die hier angestellten Überlegungen besonders wichtig darf Issam El-Mallahs Habilitationsschrift *Arabische Musik und Notenschrift* hervorgehoben werden, in welcher dieser die Auswirkungen der von außen eingeführten Notenschrift durchleuchtet. El-Mallah untersuchte die wechselseitigen Beeinflussungen sowie die Wirkungen und Rückwirkungen der Notenschrift auf die mündliche musikalische Tradition (vgl. El-Mallah 1996). Die normative und regulative Rückwirkung der Fünfliniennotation auf die aus mündlicher Tradition ohne Einfluss der Musikschrift überlieferte Musik im Alpenraum kann aus den Erkenntnissen über die europäische Notenschrift in der arabischen Musiktradition übertragen werden. El-Mallah beschreibt das Dilemma der von außen an die mündlich überlieferte Musik herangetragenen Notenschrift:

> Der Einsatz der europäischen Notenschrift zur Vermittlung außereuropäischer Musik ist jedoch nicht nur deshalb problematisch, weil ihr Zeichenvorrat zur Wiedergabe der musikalischen Realität nicht ausreicht, sondern auch deshalb, weil der in europäischer Musik geschulte Leser das aus anderen musikalischen Zusammenhängen gewohnte Notenbild nicht ohne weiteres von den damit verbundenen musikalischen Vorstellungen trennen kann. Das Notenbild ist daher – zumindest psychologisch – irreführend. Es setzt unser musikalisches System als gegeben voraus und hebt durch Sonderzeichen etwas hervor, das dann als Abweichendes erscheinen muss, so dass dem Leser suggeriert wird, exotische [Ton-]Leitern würden von der absoluten Norm abweichen. Das ist eine tatsächliche Gefahr. (El-Mallah 1991, S. 141)

Die Anwendung der europäischen Notenschrift auf innereuropäische, mündlich überlieferte Musik verhält sich ähnlich problematisch. Zwar mag einerseits argumentiert werden, dass die geographische und soziale Nähe der Musikkultur erlaubt, Rückschlüsse über die musikalischen Inhalte zu ziehen und das Modell symbolischer Notenschrift sinnvoll auf die Musik zu übertragen. Andererseits kann dagegengehalten werden, dass gerade bei der Transkription innereuropäischer Musik die notwendige Distanz des Beobachters, welche den Transkriptionsprozess reflektieren und kritisch hinterfragen lässt, fehlt, und die Normen der europäischen Notenschrift nachlässiger auf die mündlich überlieferte Musik übertragen werden als bei außereuropäischer Musik. Die Schwierigkeit, traditionelle Gesangsformen im Alpenraum zu verschriftlichen, wurde seit dem Beginn ihrer Bestrebungen erkannt, jedoch wurden die möglichen Konsequenzen einer neu geschaffenen schriftlichen Tradition, ihre Rückwirkungen auf die orale Tradition und ihre Musikpraxis, bislang nicht umfassend hinterfragt.

In einigen aktuellen musikwissenschaftlichen Beiträgen wurde die Rolle der Musiknotation als Autorität in verschiedenen Zusammenhängen kritisch hinterfragt. Der irische Komponist Robert Casey kritisierte die Beziehung zwischen Notation und Klang als im problematischen Sinn autoritativ. Die Notation verfüge, Caseys Wortwahl grenzt hier an das Polemische, über einen ‚verknöchernden Imperativ': „While sound, whether constituted in phenomenological or idealist terms, is evolving and dynamic, notation is characterised by its ossifying imperative" (Casey 2015, S. 160). Der englische Musikschriftsteller Nicholas Kenyon führte diesen Gedanken weiter und schrieb auch der Musikwissenschaft eine Rolle bei der Etablierung des Notentexts als Autorität zu: „[…] for generations musicologists have behaved as if scores were the only real thing about music. The original focus of musicology on the establishing of authoritative texts was derived from philology, and helped the emerging discipline in the nineteenth century as a positivist sense of scientific authority" (Kenyon 2012, S.11). Der Erforschung von Beziehungen zwischen Notation und mündlich überlieferter Musik wird dank solcher Standpunkte eine größere Bedeutung beigemessen. Lawson folgerte in ihrer Abhandlung über mündlich-schriftliche Paradigmen in der Musikwissenschaft: „Expanding musicological research that investigates the relationship between notation and musical practice in particular historical and cultural circumstances would be highly beneficial" (Lawson 2010, S. 441).

2.2.7 Fazit: ‚Consilience' als interdisziplinäres Prinzip und Musiknotation als Technologie

Musiktranskriptionen, deskriptiver und präskriptiver Art, sind Modelle von Klangphänomenen und ihrer intra- sowie extramusikalischen Bezüge. Sie dienen unter anderem dazu, Dimensionen und Komplexität zu reduzieren und das Verständnis sowie die Lesbarkeit zu verbessern (Six 2015, S. 13). Das gilt gleichermaßen für manuelle Notationen wie für automatische Transkriptionen, welche

den Inhalt in Form von Signalen in Symbole umzudeuten versuchen (Six 2015, S. 9). Inwiefern die musikalischen Parameter für die Untersuchung einer konkreten Fragestellung in Notationen dargestellt werden können, hängt davon ab, wie gut das Modell (Transkription) zu den Daten (Klang) passt. Die Defizite der Transkription, die Stanyek (2014, S. 101) aufgriff, die Unvollständigkeit und Unsicherheiten, sind in den Bereichen, die in der Symbolnotation nicht repräsentiert werden, noch größer als in jenen, für welche das Notationssystem entworfen wurde. Das konventionelle Fünfliniensystem zeigt sich beispielsweise als besonders passend für Musik, in der Tonhöhe und Rhythmus entscheidend sind, und weniger adäquat für Fälle, bei welchen die Klangfarbe im Vordergrund steht.

Aufbauend auf Rice (2010, S. 100) kritisierte Solis (2012, S. 533) dessen Gegenüberstellung von Musiktheorie im Kontrast zu ‚social theory', schlägt aber ebenfalls den Weg einer interdisziplinären Strategie ein, welche die Untersuchung des musikalischen Klanges beinhaltet:

> Rather than offer a revanchist argument simply for a focus on ‚the music itself', or on music in the abstract, I argue here that in fact theorizing about musical sound gives ethnomusicologists useful tools for undertaking interpretive studies, and for reaching a full understanding of the domains affected by the power dynamics that characterize any instance of music-making. (Solis 2012, S. 553)

Für die interdisziplinäre Anwendung der Musiktheorie und ihrer analytischen Messmethoden auf interpretative Fragestellungen, die Solis vorschlägt, verwendet Lawson (2012, S. 86), in Anlehnung an das Buch *Music, Language, and the*

Brain des amerikanischen Psychologen Aniruddh Patel (2008, S. 417), den Begriff ‚consilience'.

Consilience, wörtlich übersetzt ‚Übereinstimmung' (die deutsche Übersetzung wird aber in der Literatur nicht verwendet) bildet die Synthese von unterschiedlichen Zweigen des Wissens unter der wissenschaftlichen Methodologie (Wilson 1998, S. 64). Lawson schrieb über die Vereinigung empirischer und humanistischer Methoden:

> Scholars who can comfortably work in both an empirical and humanistic setting might not perceive such a divide; however, given [Judith] Becker's experiences, one could argue that there is indeed a gulf that divides these two realms of scholarship. The test is whether or not scholars from different disciplinary backgrounds can pose questions of mutual interest that will lead to interdisciplinary collaboration. (Lawson 2012, S.107)

Die fehlende Unterscheidung zwischen der Musik selbst und ihrem Kontext[10] kann zu Analysezwecken vorübergehend umgangen werden. Der Prozess der Transkription stellt die Anwendung einer Technologie dar, welche Analyseverfahren, computergestützte sowie manuelle, und die Inskription musikalischer Informationen in diskrete Symbole beinhaltet. Das Resultat der (deskriptiven) Transkription bildet ein Modell einer ‚Performance', und die Qualitäten dessen hängt davon ab, wie gut dieses Modell auf die zu repräsentierenden musikalischen Daten passt. Lawson (2010, S. 440) zog die Schlussfolgerung:

> Despite the hidden casualties of notation-centrism in WEAM [Western Art Music], I would like to make clear that notation itself

[10] Agawu (1992, S. 264) spricht hierbei von ‚the burden of context'.

> is not the issue; rather, the crux of the problem is notation-centrism without a clear recognition and understanding of the way visual notation influences and affects the aurality of musical performance.

Dem folgend konzentriert sich die hier vorliegende Abhandlung der Transkription der wortlosen Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum nicht auf die Kritik der Notation mündlich überlieferter Musik an sich, sondern auf die Analyse ihrer Rückwirkungen. Folgende Voraussetzungen, die in diesem Kapitel beschrieben wurden, treten dabei immer wieder auf und helfen als ‚rote Fäden', die Transkription wortloser Gesänge mit all ihre Facetten zu verstehen:

1) Die Transkription kann nie alle Aspekte des Klangs einfangen. Prioritäten müssen gesetzt werden und wichtige Elemente können oftmals nicht verschriftlicht werden.
2) Transkriptionen können zwar beliebig mit zusätzlichen Zeichen erweitert werden, diese sind jedoch sparsam einzusetzen, damit die Notation nicht ineffizient wird.
3) Die Möglichkeiten der Transkription sind von technologischen Fortschritten abhängig. Den wichtigsten Fortschritt stellt die Tonaufnahmetechnik dar.
4) Die Art und Weise von Transkriptionen hängt von den Intentionen ihrer Autorinnen und Autoren ab.
5) Deskriptiv intendierte Transkriptionen können auch präskriptiv verstanden und verwendet werden (und umgekehrt).
6) Die schriftliche Form kann Autorität erlangen und zur Vorschrift für Darbietungen werden.

7) Die Transkription mündlich überlieferter Musik zieht immer sowohl Vorteile (zum Beispiel Konservierung, Außenspeicherung und Vergleichbarkeit) als auch Nachteile (zum Beispiel Reduktion und Standardisierung) mit sich.

3 Historische Etappen der Transkriptionsprozesse des wortlosen Gesangs im deutschsprachigen Alpenraum

In den folgenden drei Unterkapiteln werden schlüsselhafte Entwicklungen in der Geschichte der Transkriptionsprozesse des wortlosen Gesangs im deutschsprachigen Alpenraum seit dem systematischen[11] Auftreten dieser Prozesse am Ende des 18. Jahrhunderts behandelt. Methodische Grundlage dafür bilden die im Kapitel 2 beschriebenen Theorien, insbesondere die von Francesca Lawson formulierte Theorie der Musiknotation als transformative Technologie (Lawson 2014, S. 7). Das Ziel ist, anhand dreier Zugänge – erstens der Einführung der Musikschrift in Bezug auf die wortlosen Gesänge des deutschsprachigen Alpenraums um 1800, zweitens der „Volksliedbewegungen" (Blümml, Kohl und Reiter 1910, S. 1) rund um die Person Josef Pommers in Österreich um 1900, sowie drittens der Feldforschungen des deutschen Musikwissenschaftlers Wolfgang Sichardt 1936 in der Schweiz – zu zeigen, warum, wie und mit welchen Mitteln die wortlosen Gesänge verschriftlicht wurden, und wie diese Prozesse sich auf die Tonsysteme, die Rezeption und die Tradierung der Musik auswirkten.

Folgende Punkte sind konkret zu erörtern:

1) Warum wurde eine bestimmte wortlose Melodie verschriftlicht? Was sind die Voraussetzungen und die Motivationen dafür, dass ein solches Klangphänomen für die nächste Generation, in einigen Fällen für kommende Jahrhunderte konserviert wurde?

[11] Als systematisch können die Transkriptionen wortloser traditioneller Gesänge im Alpenraum gegen Ende des 18. Jahrhunderts betrachtet werden: Sie tauchen nicht nur vereinzelt auf, sondern werden zu Sammlungen kompiliert, finden national und international Verbreitung und Wertschätzung, und die Methoden der Transkription und Edition werden in Fachkreisen kontrovers diskutiert.

2) Wie prägten die Absichten hinter den Transkriptionen ihre Resultate?
3) Welche technologischen Methoden kamen dabei zum Einsatz? Welche klanglichen Informationen konnten mittels Notationstechnologie visualisiert und konserviert werden, und welche nicht?
4) Welche Rückwirkungen hatten die Transkriptionen im Lauf der Geschichte auf das Repertoire, auf die Tradierung und auf das Tonsystem der Musik?

Im ersten Kapitel (3.1) wird erörtert, warum und wie die Musik, die bis dahin ausschließlich mündlich tradiert wurde, transkribiert wurde. Als interessanter Einzelfall in einer vorgängigen Epoche, in den 1720er Jahren, wird zuerst auf den Appenzeller „Kue reien“ (Manser und Klauser 1996, S. 22) eingegangen, an welchem grundlegende Fragen der Musiktranskription ohne Aufnahmetechnik diskutiert werden, um schließlich in die Jahrhundertwende von 1800 überzuleiten: Damals kam dank des Fremdenverkehrs in den Alpen eine Nachfrage nach musikalischen Andenken dieser Region auf. Reisende Schriftstellerinnen und Schriftsteller fügten ihren Reiseberichten Musiktranskriptionen bei, und in den folgenden Jahren vollzog sich eine erstaunliche Entwicklung hin zu präskriptiven Notationen und Editionen. Diese Entwicklung wird in den Zusammenhang der Chorgesangsbewegung und der neu etablierten Schulmusik gestellt.

Als der österreichische Gymnasiallehrer und Volksliedfoscher Joseph Pommer (1845–1918) am Ende des 19. Jahrhunderts begann, sich für die Jodler, Juchzer und Schreie der Landbevölkerung zu interessieren, verfolgte er konservatorische Absichten, aber seine Wertschätzung und seine Verschriftlichungen dieser Äußerungen haben nebenbei zur Emanzipation des Schreis als musikalisches Erzeugnis verholfen. Im zweiten Kapitel dieser Abteilung (Kapitel 3.2) werden Pommers Transkriptionen und ihre Technik genauer betrachtet.

Im dritten Kapitel (3.3) wird anhand der Feldforschung Wolfgang Sichardts in der Schweiz gezeigt, wie die musikalischen Daten gesammelt, in schriftliche Form gebracht und von der folgenden Generation rezipiert wurden. Durch Sichardt entstanden 1936 die ersten Feldaufnahmen des Jodels in der Schweiz.[12] Die Aufnahmen blieben bis 2008 in Privatbesitz und die Musik, welche Sichardt dokumentiert hat, wurde ausschließlich in Form seiner Transkriptionen disseminiert. Dieser Umstand bietet eine Gelegenheit zur kritischen Aufarbeitung der Frage, welche musikalischen Informationen in der schriftlichen Form inkludiert sind und welche klanglichen Eigenschaften der Tonaufnahme nicht berücksichtigt sind: Die Musik, die Sichardt konserviert hat, wurde über 80 Jahre ausschließlich auf Basis der Transkriptionen rezipiert, und diese können hier erstmalig mit den Tonaufnahmen vergleichen werden. Da die Hintergründe von Sichardts Unternehmung bisher nicht beschrieben wurden und keine Sekundärliteratur zu Sichardt vorliegt, wird hier versucht, diese Lücke zu schließen und ausführlicher als bei anderen, besser dokumentierten Themen die Hintergründe aufzuklären.

3.1 Einführung der Musikschrift in die Tradition wortloser Gesänge des deutschsprachigen Alpenraums

Zu welchem Zeitpunkt die historische Aufarbeitung der Transkriptionen angesetzt wird, muss an dieser Stelle kurz begründet werden. Die Geschichte der

[12] Bis zur Produktion einer Wachszylinderaufnahme mit dem Naturjodel des Josef Felder aus Entlebuch 1908 sowie vereinzelter, kurzer Aufnahmen um die Jahrhundertwende wurde der alpine Jodel ausschließlich schriftlich festgehalten, bis zur Verbreitung der Schellackplatten in den 1920er und 1930er Jahren blieben Tonaufnahmen rar und somit behielt die schriftliche Form den autoritativen Vorrang vor der Tonaufnahme. Die Schellackplattenaufnahmen jener Zeit waren Studioproduktionen und spiegelten nicht die damals existierende Stilvielfalt wieder, sondern wurden den Bedürfnissen der Musikindustrie angepasst.

‚Volksliedbewegungen' wird in der Regel mit Johann Gottfried Herder (1744–1803) in den 1770er Jahren begonnen (zum Beispiel bei Blümml, Kohl und Reiter 1910, S. 5). Herder machte den Begriff ‚Volkslied' bekannt, als er 1778 eine Liedersammlung unter dem Titel *Volkslieder* veröffentlichte (Herder 1778). Die Geschichte der Transkription des ‚Volksliedes' deckt sich mit der Geschichte der Transkription des wortlosen Gesangs im Alpenraum jedoch nicht vollständig.

Dass auch wortlose Gesangsstimme als Musik notiert werden, stellt keine Selbstverständlichkeit dar, das Aufschreiben des vokalen Klanges ohne die Sprache bleibt durch seine Geschichte hindurch eine Randerscheinung, die Transkription des rein klanglichen Gesangs ohne Worte tritt, verglichen mit der Aufzeichnung von textierten Lieder, spät in der Musikgeschichte auf und bleibt stets untervertreten. Diesen Umstand dokumentieren die Sammlungen, welche im späten 18. Jahrhundert publiziert wurden, denn sie sind bis auf wesentliche Ausnahmen, die in der Folge noch angesprochen werden, immer auf Text basiert: Bei der Durchsicht großer Liedersammlungen aus den Jahrzehnten der ‚Volksliedbewegung' im deutschsprachigen Raum vor 1800, zum Beispiel Friedrich Nicolais *Volkslieder-Almanach* (1777) oder Johann Heinrich Eglis *Schweizer Volkslieder mit Melodieen* [sic] (1788), fällt auf, dass sich dort keine wortlosen Melodien, sondern ausschließlich textbasierte Gesänge befinden. Dasselbe gilt für Herders Volksliedsammlungen, deren Erstveröffentlichung in derselben Periode (1778) stattfand und ausschließlich Texte ohne Melodien enthält. Dennoch tauchen im 18. Jahrhunderts einzelne Transkriptionen von Gesängen aus den Schweizer Alpen auf, die mit wortlosen Lautsilben unterlegt sind. Wegen der verspäteten und rudimentären Transkription der wortlosen Melodien besitzt der „Jodler" gemäß dem Musikwissenschaftler Klaus Petermayr (2011, S. 136) „die problematischste Quellenlage" der „volksmusikalischen Gattungen" im Alpenraum.

Die erste Abschrift einer Melodie mit wortlosen Lautsilben, deren Entstehung nachvollzogenwerden kann, stellt eine mit „Kue reien“ betitelten Melodie dar, welche die Appenzeller Nonne Josepha Barbara Broger[13] vermutlich in den 1720er Jahren aufschrieb und zusammen mit anderen Abschriften zu einem Liederbüchlein kompilierte.[14] Dieses Liederbüchlein wurde 1996 von den Herausgebern Joe Manser und Urs Klauser neu veröffentlicht. Der Abschrift jener Melodien bleibt zu verdanken, dass wir heute eine Quelle aus der entsprechenden Epoche besitzen – das Manuskript wird auf 1730 datiert (Manser und Klauser 1996, S. 18). Gemäß dem Rezensenten Alfred Messerli (1998, S. 145) handelt es sich beim „Kue reien“ um „den vermutlich einzigen eigenständigen Beitrag [dieses Liederbüchleins] aus Appenzell Innerrhoden und zugleich um die früheste durchgehend textierte und mit Melodien versehene Fassung eines Kuhreihens.“ Manser und Klauser (1996, S. 22) beurteilen den „Kue reien“ als „regionaltypische Jodel-Gesang Aufnahme“ aus Appenzell Innerrhoden;[15] der „Kue reien“ bil-

[13] Die Identität der Verfasserin ist nicht endgültig geklärt, vermutet wird die im Professbuch des Klosters Maria der Engel in Appenzell verzeichnete Sr. Maria Josepha Broger (1704–1775) (Manser und Klauser 1996, S. 29). Der *kue reien* der Barbara Broger wurde vermutlich im Frauenkloster Appenzell kopiert (Manser 2004, ohne Seitenzahl). Tunger (1999, S. 2) gibt als Jahr des Eintritts Brogers in das Kloster 1722 an.
[14] Einzelne ältere Zeugnisse von Notationen existieren, bei denen es sich um Transkriptionen mündlich überlieferter, wortloser Gesänge aus dem deutschsprachigen Alpenraum handeln könnte. Dazu zählen die Notation eines *Appenzeller Kuhreihen* durch Georg Rhaw, dessen Autorschaft und Herkunft bis heute unklar bleibt (Tunger 1998, S. 150) und die *Cantilena Helvetica* (Zwinger 1710, Beilage), welche bei Schweizer Söldnern Heimweh ausgelöst haben soll. Die Abschrift des *kue reien* der Barbara Broger ist jedoch die erste, zu welcher sekundäre Quellen über die Transkription verfolgt werden können und bei der die Herkunft der Transkription geklärt ist. Außerdem ist dies die erste Abschrift, bei der die wortlosen Lautsilben zum Notentext mit transkribiert wurden.
[15] Unter ‚Aufnahme‘ ist hier selbstredend die handschriftliche Aufzeichnung zu verstehen, nicht die Tonaufnahme. Die Bezeichnung ‚Jodeln‘ ist in diesem Fall, in Bezug auf 1730, ein Neologismus. Wascher (2016, S. 138) hat auf der Basis einer Quellenanalyse des Google Books-Korpus gezeigt, dass das Wort Jodeln im 18. Jahrhundert noch nicht

det im *Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin* durch seine Herkunft eine Ausnahme. Die Notation wurde in Teile mit Text und, wie abgebildet, in Teile mit Lautsilben (‚lo') gegliedert:

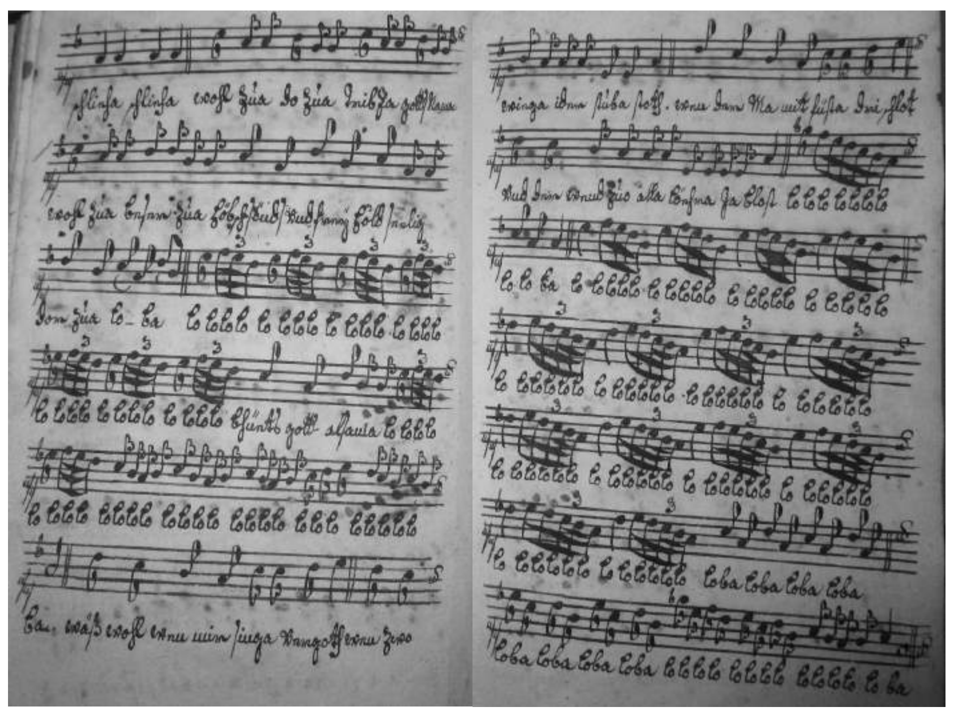


Abbildung 3: Ausschnitt aus dem Manuskript des *Kue reien* aus dem *Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin* (Original im Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik, Gonten). Die ganze Notenschrift ist ungefähr dreimal so lang.

Abbildung 3 zeigt die dritte und die vierte Seite des Manuskripts, beide enthalten mehrheitlich keine Worte, sondern nur die Silbe ‚lo'. Die ganze Schrift des *Kue*

---

als Ausdruck eines musikalischen Ereignisses verwendet wurde, sondern Lärm und Geschrei und in einigen Fällen ein sittenwidriges Verhalten in der Öffentlichkeit bezeichnete (siehe Kap. 1.1).

reien umfasst siebeneinhalb Seiten und nimmt damit mehr Platz ein als die meisten Stücke im Liederbüchlein Barbara Brogers; insgesamt viermal wird ein Textteil mit einem aufsteigenden Tonleitermotiv eingeleitet, jeweils gefolgt von einer längeren wortlosen Folge kleiner Motive. Die wortlosen Teile sind mit einer einzigen Silbe unterlegt (‚lo'). Die Abschrift enthält keine Taktstriche, doch sind die Phrasen durch unterteilende Doppelstriche getrennt, welche die Struktur der Melodie verdeutlichen. Rhythmisch liegt eine differenzierte Notation vor, zwischen binären und ternären Unterteilungen wird unterschieden (siehe die Sechzehnteltriolen in Abbildung 3). Die zweite abgebildete Seite bestehend aus kurzen, melismatisch absteigenden Sequenzen, die einen virtuosen, repetitiven Gesang auf die Silbe ‚lo' markieren.

Welche Motivation steckt hinter dieser außerordentlichen Notenschrift? Die Quellen deuten auf einen Hintergrund in der Suche einiger Zürcher Bürger nach Kur und Genesung vom Stadtleben in der Ostschweizer Landschaft.

3.1.1 Erwachendes Interesse an Transkriptionen: Johann Jakob Bodmer und Laurenz Zellweger

Der Trogener Arzt Laurenz Zellweger (1692–1764) entdeckte um 1720, dass in Zürich eine Nachfrage nach gesundheitsfördernden Molkenkuren in der Ostschweiz bestand. Unter den Interessenten für diese Kuraufenthalte war auch der Zürcher Dichter Johann Jakob Bodmer (1698–1783), mit dem Zellweger einen Briefwechsel pflegte. Aus dieser Korrespondenz erfahren wir, dass Bodmer ein Interesse am sogenannten „Kühreyen" (Bodmer 1724, ohne Seitenzahl)[16] bekundete und Zellweger um eine Transkription desselben bat. Zellweger antwortete in

[16] Der hier zitierte Brief von Bodmer an Zellweger befindet sich im Nachlass Johann Jakob Bodmer, Zentralbibliothek Zürich, Handschriften, Sign. Ms. Bodmer 1–41.

einem Brief vom 23.08.1724 an Bodmer, und dieses Schreiben liefert den frühesten Bericht, der einen Einblick in den Transkriptionsprozess eines sogenannten Kuhreihens gibt. Die ersten Versuche, diesen Gesang zu transkribieren, waren von Rückschlägen und Misserfolgen geprägt:

> Le Kühreÿen est une chanson, qui dure prés | d'une Heure, quand nos vachiers la chantent, je n'en ay pu decouvrir une Copie, quelque recherche | que j'en ay faite, deja depuis 10 ans, quand on la demande, ces diables là n'en font que rire, il est vray | que j'ay icy en main une Espece de chanson, qu'ils appellent den Sennenspruch, mais c'est une sottise | qui ne vaut rien & pas la centiême partie tant que le veritable Kühreÿen, j'ay encore une Espece | de melodie pour le Kühreÿen, pour le jouer au violon, mais ce n'est pas laveritable non plus.[17] (Ms Bodmer 6a.02, Nr. 003, S. 3)

Trotz der beschriebenen Schwierigkeiten gelang es Zellweger anscheinend, eine Abschrift des besagten ‚Kühreÿens' anzufertigen, und er sandte diese Transkription im darauffolgenden Jahr an Bodmer. Unglücklicherweise gilt die von Zellweger angefertigte Notation jedoch als verschollen. Zellweger betonte in seinem Schreiben die Mühsal der Arbeit: „ich habe geschwitzt wie ein Ochse, als ich Letzteren [den Kuhreihen] kopiert habe" (Zellweger, zit. nach Tunger 1998, S. 154).

---

[17] Übersetzung d. Verf.: „Der Kühreyen ist ein Gesang, der fast eine Stunde dauert, wenn ihn unsere Kuhhirten singen. Ich habe trotz einigen Recherchen, die ich seit fast 10 Jahren gemacht habe, noch keine einzige Abschrift finden können, wenn man eine verlangt, dann lachen diese Teufel nur. Es ist wahr, dass ich im Besitz einer Art Lied bin, das ‚Sennenspruch' genannt wird, aber das ist eine Albernheit, die nichts wert ist und nicht ein Hundertstel des echten Kühreyens ist. Außerdem habe ich eine Melodievariante des Kühreyens zum Spielen auf der Violine, aber das ist auch nicht der echte." Die hier zitierte Abschrift der originalen Handschrift Zellwegers in französischer Sprache, die sich im Nachlass Bodmers befindet (Ms Bodmer 6a.02, Nr. 003, S. 1–4), wurde 2012 von Karin Marti-Weißbach angefertigt.

Unklar bleibt, warum in den 1720er Jahren ein Interesse an der Transkription dieses Gesangs, der angeblich in der Umgebung von Trogen zu hören war, geäußert wurde. Weshalb sich Bodmer in solchem Maß für den Kuhreihen interessierte, geht zwar nicht direkt aus den Briefen an Zellweger hervor, da aber Bodmers Wirken und sein Umkreis detailliert dokumentiert sind, lassen sich aus dem Kontext seiner Beziehung zu Zellweger und zum Appenzell einige Rückschlüsse ziehen. Für den Basler Philologen Paul Geiger (1887–1952) bildete Bodmers Interesse den Anfang der Beschäftigung von Intellektuellen mit der traditionellen Musik in der Schweiz (Geiger 1911, S. 1). Bodmers Interesse am Hirtengesang und am Kuhreihen sieht Geiger (1911, S. 9) in der Idee, eine „Volkspoesie" im Kontrast zu „städtischen" und „ausländischen Moden" darzustellen:

> Der Sachverhalt […] scheint so zu liegen, dass Bodmer vom Hörensagen, wahrscheinlich eben durch Zellweger, den Kühreihen kannte und ihn für seinen Zweck geeignet hielt. Mit einer bloßen Melodie wusste er nichts anzufangen und verlangte daher nur eine Abschrift der Worte, während der Appenzeller, der weiß, dass eigentlich der Text Nebensache ist, ihm beides schicken will. Ohne ihn also genau zu kennen, wünscht er ihn zu erhalten […] Er hoffte darin ‚die Stimme der Natur mit der ihr eigenen Wohlredenheit' zu vernehmen, und gedenkt an Hand davon beweisen zu können, dass die menschliche Natur in allen vernünftigen Geschöpfen die gleiche sei, und dass eine getreue Nachahmung derselben allen vernünftigen Menschen gleichmäßig gefallen müsse. (Geiger 1909, S. 9)

Dass Bodmer wiederholt an den Molkenkuren teilnahm, die Zellweger im Appenzell anbot, kann im Zusammenhang mit Anfängen der Lebensreformbewegung und romantischen Konzeptionen über die Idylle des ländlichen Lebens interpretiert werden. Der Germanist Peter Faessler (1942–2006) schrieb über die Motivation und das Interesse der Stadtzürcher Gelehrten am Landleben: „[D]ie

Besuche der Zürcher im Appenzellerland veranschaulichen exemplarisch ein Thema, welches das 18. Jahrhundert bewegte, nämlich die Neigung zur Stadtflucht und die Sehnsucht nach Natur und Landleben“ (Faessler 1981, S. 59). In den Kreis dieser Sehnsucht gehört folgerichtig auch das Interesse an der mündlich überlieferten Musik der Landbevölkerung.

Ein Zusammenhang zwischen der Nachfrage Bodmers, der Suche Zellwegers nach einer Abschrift und dem Manuskript der Josepha Barbara Broger (1730) kann zwar nicht konkret belegt oder widerlegt werden,[18] die Gleichzeitigkeit der Kopie aus dem appenzellischen Kloster und der verschollenen Abschrift Zellwegers bleibt jedoch in jedem Fall bemerkenswert.

Der *Kue reien* der Barbara Broger bildet eine interessante Fallstudie für die Einführung der Musiknotation in die Tradition des wortlosen Gesangs, steht jedoch nicht im Zusammenhang einer größeren historischen Bewegung. Diese setzt erst um die Jahrhundertwende von 1800 ein. Um die Voraussetzungen der Transkriptionsprozesse wortloser Gesänge in jener Zeit zu verstehen, und um die Erzeugnisse verschiedener Autoren vergleichen zu können, müssen jedoch erst die theoretischen Paradigmen und die technologischen Voraussetzungen der Musiktranskription zu jener Zeit geklärt werden.

3.1.2 Paradigmen der Musiktranskription im 18. Jahrhundert

Eine theoretische Übersicht über den Status der Musiktranskription in jener Epoche gibt der Musikethnologe Ter Ellingson in seinem viel beachteten Artikel *Transcription* aus dem Jahr 1992. Beim Anbruch der hier fokussierten Epoche

[18] Der Appenzeller Schulmusiker und Heimatforscher Albrecht Tunger (1924–2014) zweifelt an einer Verbindung der beiden Erscheinungen des Kuhreihens (Tunger 1998, S. 156).

existierten gemäß Ellingson (1992a, S. 112) zwei Paradigmen mit unterschiedlichen Ansichten über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Musiken, die damals in verschiedenen Weltregionen von europäischen Reisenden ‚entdeckt' wurden. Das erste Paradigma geht auf Musiknotationen aus Nord- und Südamerika von Marin Mersenne[19] aus dem 17. Jahrhundert zurück und beruht auf der Vorstellung eines menschlichen und musikalischen Universalismus, welcher mittels globaler physikalischer Harmoniegesetzte strukturiert ist. Die Musik wird unter diesem Paradigma als Erzeugnis der Natur betrachtet und mit Klängen aus der Natur, wie den Stimmen von Tieren, in Verbindung gebracht. Entsprechend dieser Vorstellung organisierte Mersenne seine Transkriptionen, welche mittels eines standardisierten Systems die Ähnlichkeiten von geographisch weit voneinander entfernten Musikkulturen hervorheben sollten, um die These eines auf pythagoreischer Musiktheorie fußenden physikalisch-musikalischen Universalismus zu bestätigen. Als verbindendes tonales System verstand Mersenne dabei die Pentatonik (Ellingson 1992a, S. 112).

Das zweite Paradigma wurde durch den Standpunkt Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) etabliert und durch die Voraussetzung geprägt, dass Musik nicht naturbedingt, sondern kulturbedingt sei. Rousseaus Notation „hatte die entgegengesetzte Absicht, musikalische Diversität zu zeigen" (Ellingson 1992a, S. 113, Übersetzung des Verfassers) und so die humanistische These kulturbedingter Unterschiede in den Grundlagen der Musik zu stützen. Universelle Gemeinsamkeiten spielen unter diesem Paradigma eine untergeordnete Rolle, dafür werden die Defizite der europäischen Musiknotation in Bezug auf andere Musiksysteme offengelegt.

[19] Marin Mersenne (1588–1648) war ein französischer Universalgelehrter und verfasste mit *Traité de l'harmonie universelle* einen wichtigen Beitrag zur Musiktheorie im 17. Jahrhundert.

In der Geschichte der Verschriftlichung des oral tradierten Gesangs im Alpenraum kommen Aspekte beider dieser Paradigmen zum Ausdruck. In manchen Fällen wird die Diversität der Musik, die Andersartigkeit, bisweilen sogar die Exotik der erlebten Musikereignisse in den Vordergrund gestellt und dem entsprechend notiert. In anderen Fällen werden die Ähnlichkeiten, Gemeinsamkeiten, bis hin zu universalen intrinsischen Eigenschaften der Musik hervorgehoben. Der Bezug zur Natur und die Annahme von Naturgegebenheiten werden auch im Fall der traditionellen Musik im Alpenraum thematisiert; anders als im beschriebenen Paradigma Mersennes werden aber hier die universalen Eigenschaften nicht in der Pentatonik gesucht, sondern in den diatonischen Dur-Tonskalen und -Harmonien. Die bereits thematisierte Motivation Johann Jakob Bodmers für eine Abschrift des ‚Kühreÿens' (siehe Kap. 3.3.1) fügt sich in Mersennes Paradigma eines naturverbundenen Universalismus der Musik, auf dessen Suche, Geiger (1911, S. 9) zufolge, auch Bodmer und Zellweger waren.

Bezeichnend für die Annahme von naturgegebenen Universalien kann im Alpenraum insbesondere die Konzeption des Naturgesangs gelten (zuerst als ‚Alpen-Natur-Jodel' von Louis Köhler 1858 beschrieben, siehe Kap. 4.1.1). Die Idee, dass das Jodeln in den Bergen von Naturklängen inspiriert war, wurde vom Geologen und Klimatologen Albert Heim (1849–1937) weiterverfolgt. Heim dachte, dass die Musik der Bergbevölkerung ihre Tonalität von den Wasserfällen herleitete, welche generell in C-Dur rauschen würden (Heim 1873, S. 209).[20] Eine Referenz zum Jodler in den österreichischen Alpengebieten als „Naturgesang" liefert beispielweise der Volksmusikforscher Georg Kotek (1960, S. 178). Da Spekulationen über Tonsysteme im 18. und 19. Jahrhundert nicht durch Tonaufnahmen falsifiziert werden können, bleiben sie bis heute lebendig und in Bewegung

[20] Der Klimatologe Albert Heim (1849–1937) wanderte mit seinem Bruder, dem Musiker Ernst Heim (1854–1935), in den Alpen und zeichnete rauschende ‚Akkorde' von insgesamt fünfzehn Wasserfällen auf (Heim 1873, S. 211).

(siehe Kap. 5.1). In den Kapiteln 5.3 und 5.4 wird versucht, anhand der Tonsysteme im Muotataler und Appenzeller Jodel auf der Basis von Aufnahmen aus dem Jahr 1936 solche Tonsysteme empirisch zu beobachten.

Die Einordnung des hörbaren Klangs in unterschiedliche musikalische Parameter, wie sie bis heute verwendet wird, kann als Theorie der Notation bereits in der Musiktheorie des frühen 19. Jahrhunderts vorgefunden werden. Eine solche Einteilung nahm bereits der deutsche Liedersammler Ludwig Erk (1807–1883) vor. Erk schlug in seinem *Methodischen Leitfaden für den Gesangsunterricht* (1834, S. VII) eine Unterscheidung zwischen drei „Tonelementen" vor, durch die sich die Musik beschreiben lässt. Diese „Tonelemente" entsprechen, mit Ausnahme der fehlenden Klangfarbe, den musikalischen Parametern von Cohen und Katz (1979, S. 171, siehe Kap. 2.1.2):

> An den Tönen lassen sich, sowohl einzeln, als in ihrer geregelten Verbindung […] drei Elemente (Tonelemente) unterscheiden: 1) Höhe und Tiefe, – die Lehre hiervon heißt Melodik, – das melodische Element; 2) Länge und Kürze, – Rhythmik – das rhythmische Element; 3) Stärke und Schwäche, – Dynamik, – das dynamische Element. (Erk 1834, S. VII)

Cohen und Katz (1979, S.103, siehe Kap. 1 und 2) haben die vier Parameter Tonhöhe, Lautstärke, Tondauern und Klangfarbe als basale Parameter definiert, auf welche alle weiteren Parameter in der Musiktranskription zurückgeführt werden können. Die theoretischen Grundlagen für die Erstellung einer Musiknotation haben sich somit seit der Zeit der Gesangstranskriptionen aus dem Alpenraum, die vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die 1830er Jahre angefertigt wurden, in ihrem Kern wenig verändert – hinsichtlich der Theorie der Musiknotation als Technologie eine bemerkenswerte Erkenntnis, denn sie scheint sich seither in Bezug auf die wichtigsten Parameter nicht grundlegend verändert zu haben. In der

Zwischenzeit wurden jedoch, im Kontrast zur Theorie, die angewandten Methoden grundlegend revolutioniert, insbesondere durch die Erfindung des Phonographen im Jahr 1877. Welche spezifischen Hindernisse bestanden vor dieser Erfindung?

3.1.3 Problematik der Transkription vor der Erfindung der Tonaufnahmetechnologie

Die Erzeugung von Aufzeichnungen nach Gehör war mit größten Schwierigkeiten verbunden und solche Transkriptionen konnten nur von Reisenden mit besonders geschultem Musikverständnis angefertigt werden. Wer heute eine Transkription unter Zuhilfenahme von Stimmgabeln, Klaviertastatur, verlangsamter Wiedergabe der Audiospur und der Spektrographie anfertigt, handelt mit Hilfsmitteln, welche Aufgaben ganz leicht erscheinen lassen, die ohne diese Hilfen größte geistige Anstrengung und eine umfassende musikalische Gehörbildung in Anspruch nehmen würden. Personen, die Musiktranskription in der Zeit vor der Verfügbarkeit der Tonaufnahmetechnologie anfertigen wollten, befanden sich somit in einem Dilemma: Die völlige Abhängigkeit von den eigenen Sinneseindrücken machte unmöglich, dem Fremden und ‚Unerhörten' in der Musik zunächst mit einer urteilsfreien Haltung zu begegnen. Die Höreindrücke konnten nicht anders gemessen werden, als an den eigenen Erfahrungen, an den Maßstäben der eigenen musikalischen Biographie.

Ein breiteres Interesse des Bildungsbürgertums an mündlich überlieferter Musik im deutschsprachigen Alpenraum kann ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dokumentiert werden. Als Ereignisse, welche dieser Bewegung Schwung verliehen, gilt einerseits die Publikation des „Ranz de Vaches" in Rousseaus *Dictionnaire de Musique* 1776, andererseits die Beschäftigung mit Volksmusik durch

Gottfried Herder ab den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Somit sind Herders eigene Aussagen zur Transkription zu berücksichtigen, denn bereits seinerzeit entfachten die Editionen der gesammelten Melodien eine Debatte über das Ausmaß und über die Art und Weise, mit welcher die Transkribierenden in die Musik eingriffen und diese in ihrem Sinne veränderten. Herder äußerte Bedenken bezüglich der Bearbeitung der Volkslieder, die später in seiner Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* (1807) posthum veröffentlicht wurden. Er kontrastiert die Empfindsamkeit der Volkslieder, die seiner Meinung nach im Wesen der Melodie liegt, mit dem romantischen Ausdruck, der sich in der Verwendung von harmonischen Zusammensetzungen und Farben manifestiert. Der romantischen Verfassung von Musik als „Gemälde" setzt er den Begriff der „Weise" als stilbildendes Wesen des Liedes entgegen (Herder 1807, S. 93). Eine editorische Vervollständigung des musikalischen Materials kritisierte er:

> Das Wesen des Liedes ist der Gesang, nicht Gemälde; seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft und Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, [...] habe es Bild und Bilder, und Zusammensatzung und Niedlichkeit der Farben, so viel es wolle, es ist kein Lied mehr. […] bringt ein fremder Verbesserer hier eine Parenthese von malerischer Komposition, dort eine niedliche Farbe von Beiwort u. s. Hinein, bei der wir den Augenblick aus dem Ton des Sängers, aus der Melodie des Gesanges hinaus sind und ein schönes, aber hartes und nahrungsloses Farbenkorn kauen; hinweg Gesang! Hinweg Lied und Freude! (Herder 1807, S. 93)

Herder veröffentlichte die Texte der gesammelten Lieder ohne musikalische Notationen. Seine hier dargestellte Sicht der Problematik kann für die folgenden Editionen, welche Transkriptionen und Weiterverarbeitungen von mündlich

überlieferter Musik enthalten und durch ‚fremde Verbesserer' herausgegeben wurden, dennoch als Orientierungshilfe dienen.[21] Eine Harmonisierung der einstimmigen Melodien war gemäß der Aussage Herders (1807, S. 93) beispielsweise nicht vorgesehen.

Die oftmals fehlende musikalische Schulung der Aufzeichnenden kam in der Zeit vor der Verfügbarkeit von Phonographen erschwerend dazu. Zu bedenken sind an dieser Stelle die Schwierigkeiten der Aufgabe, vor welcher romantische „Volksliedsammler" (Rössel 1972, S. 171), wie die Herausgeber der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, Clemens Brentano und Achim von Arnim, standen. Zu diesem Umstand äußerte sich Achim von Arnim selbst im Jahr 1818:

> Mir und Brentano fehlt die musikalische Kenntnis, um die Melodien auch da, wo wir sie kannten, den Liedern beifügen zu können; eben deswegen haben wir auch nur wenig Musikalisches unter unseren Sammlungen und bey dem, was Brentano nachsingt, ist sehr gewöhnlich eine Mitkomposition nach der Anlage seiner Stimme. (Arnim, zit. nach Wiora 1938, S. 54)

Bevor die Diskussionen über die Edition, die Auswahl und die dichterische Überarbeitung überhaupt einsetzten, war die Transkription somit bereits durch die eigenen Fähigkeiten der Aufzeichnenden eingeschränkt und an deren Erfahrungen angepasst. Abweichungen von den gewohnten Tonsystemen konnten durch die Transkribierenden unmöglich genau festzuhalten werden, unter anderem, weil

[21] Bezüglich der malerischen Qualitäten folgten auch entgegengesetzte Meinungen, beispielsweise diejenige Étienne Pivert de Sénancours in seinem Aufsatz *De l'expression romantique et du ranz-des-vaches*: Sénancour schrieb 1837: „Le ranz des vaches ne rapelle pas seulement des souvenirs, il peint. Je sais que Rousseau a dit le contraire, mais je crois qu'il s'est trompé" (Sénancour 1837, S. 221). Übersetzung d. Verf.: „Der Kuhreihen ruft nicht nur Erinnerungen hervor, er malt. Ich weiß, dass Rousseau das Gegenteil gesagt hat, aber ich glaube, dass er sich getäuscht hat."

keine Technologie für die exakte Wiederholung des Gehörten verfügbar war. Unklarheiten konnten entweder ignoriert oder den eigenen Hörgewohnheiten angepasst werden. Diese Unklarheiten, Cohen und Katz (1979, S. 106) gebrauchten dafür den Begriff „inaccurary“, stellen ein zentrales Problem der Notation dar. Der schriftliche Wissenstransfer verlangt stets nach Eindeutigkeit, die musikalische Tongebung bleibt jedoch stets wandelbar – Ellis (1885, S. 526) braucht dafür das Wort „capricious“ – und mehrdeutig.

Dieser Sachverhalt wurde in den methodischen Abhandlungen zur Transkription wiederholt kritisiert. Gemäß Wiora (1938, S. 68) „enthält der Volksgesang unbestimmte und undifferenzierte Bildungen. Zum Beispiel ist der Unterschied zwischen Halb- und Ganzton nicht immer ausgeprägt, es kommen Tonstufen vor, die weder *c* noch *cis*, weder der Unterganzton noch der Unterhalbton sind […]“. Die umständliche Beschreibung bei Wiora veranschaulicht die Schwierigkeit der Handhabe ekmelischer Tonstufen. Ähnlich kritisierte bereits Erich Moritz von Hornbostel die Fähigkeit reisender Forschender, Musik nach Gehör aufzuzeichnen:

> Die Schwierigkeiten dieses Verfahrens [der Transkription] steigen aber – auch für musikalisch sehr Geübte – ins Ungemessene, wenn eine Musik sich ganz ungewohnter Tonstufen und Rhythmen bedient. Und Schwierigkeiten sind hier gleichbedeutend mit Fehlerquellen. Denn wir haben eine schwer zu überwindende Tendenz, das Ungewohnte den geläufigen Vorstellungen anzupassen und exotische Musik europäisch zu hören. (Hornbostel 1905, S. 42)

Dieses Anpassen an Gewohntes findet aufgrund einer Voraussetzung unserer Sinneswahrnehmung statt, die als ‚kategoriale Wahrnehmung‘ bezeichnet wird. Tonhöhen und Tondauern werden beim Hören nicht als Kontinuum wahrgenommen,

sondern in Kategorien eingeteilt, welche ein tonales System, oder, in der verschriftlichten Musik, eine Tonskala bilden. Dieser Vorgang wird auch als „Zurechthören" bezeichnet (Ebeling 1999, S. 66; Fricke 2014, S. 126), ein Phänomen, was inzwischen empirisch untersucht wurde: In Studien der Kognitionsforscher Robert Goldstone und Andrew Hendrickson (2009, S. 69) wurde diese Kategorienbildung experimentell nachgewiesen und aufgezeigt, dass lineare Veränderungen der Tonhöhen in Audiobeispielen als nichtlinear wahrgenommen werden – die Wahrnehmung der Tonhöhen springt von einer Kategorie in eine andere, anstatt sich kontinuierlich anzupassen. Kategorisches Hören prägt sich zudem bei musikalisch gebildeten stärker aus als bei musikalisch ungeübten Hörenden (Burns und Ward 1977, S. 456). Die kategorische Einteilung des Klanges in Tonstufen führt dazu, dass unbekannte Tonsysteme automatisch in eingeübte Tonskalen integriert und Abweichungen von diesen Skalen als ‚falsch' wahrgenommen werden.

Die Einschränkungen der Wahrnehmung – die fehlende Wiederholbarkeit, die kategoriale Wahrnehmung von Tonhöhen und das Zurechthören entsprechend der eigenen Hörgewohnheiten – sind Schwierigkeiten, die bei der kritischen Auseinandersetzung mit den Transkriptionen in den folgenden Abschnitten zu berücksichtigen sind. Auch wenn der klassischen Musikforschung vorgehalten wird, dass die schriftliche Form der Musik „the only real thing" (Kenyon 2012, S. 11) sei, kann in den Interaktionen der Aufzeichnenden mit der Musik auf den folgenden Seiten belegt werden, dass ein Bewusstsein für die Unzulänglichkeit der Transkription und für die Veränderung der musikalischen Information durch die symbolische Repräsentation in Notenschrift durchaus vorhanden war.

Die Quellen, die hierfür auszuwerten sind, beinhalten Notationen aus Publikationen unterschiedlicher Formen, von einzelnen Blättern als Beilagen zu Reiseberichten, bis hin zu Editionen gesammelter ‚Kühreihen und Volkslieder' mit einer auskomponierten Klavier- oder Gitarrenbegleitung.

3.1.4 Die Suche nach dem ‚Kuhreihen': Transkriptionen aus Reiseberichten

Unterschiedliche Herangehensweisen und unterschiedliche Umgänge mit den Anforderungen der Verschriftlichung zeigen sich bei den folgenden drei Transkribierenden, welche alle um 1800 ihre notierten Melodien der ‚Kuhreihen' (siehe Kap. 1.1) aus dem schweizerischen Alpengebiet vorlegten: Beim Reiseschriftsteller und Arzt Johann Gottfried Ebel (1764–1800), dem Komponisten Giovanni Battista Viotti (1755–1824) und dem einflussreichen Gesangspädagogen Hans Georg Nägeli (1773–1836).

Der polnisch-schweizerische Mediziner, Naturwissenschaftler und Reiseschriftsteller Johann Gottfried Ebel kann als produktivster Publizist von Transkriptionen wortloser „Alpengesänge" (Ebel 1798, Beilage) vor 1800 gelten. Sein ausführlicher, 1798 erschienener Reisebericht *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz* enthält insgesamt sieben Notationen einstimmiger Melodien unter dem Titel „Alpengesänge". Bei diesen handelt es sich jedoch nicht ausschließlich um Transkriptionen aus erster Hand, denn Ebel gibt auch transnotierte[22] Aufzeichnungen von Kuhreihen wieder, die zuvor bereits von verschiedenen anderen Autoren veröffentlicht wurden. Die Notationen derjenigen ‚Alpengesänge', die möglicherweise von Ebel selbst oder aus seinem Umfeld in der Schweiz stammen, zeichnen sich durch eine hohe deskriptive Präzision aus.

[22] Zum Unterschied zwischen Transkription und Transnotation siehe Kap. 2.1.

1802 erschien ein ebenso umfangreicher zweiter Teil von Ebels *Schilderungen*, und 1804/1805 veröffentlichte er in drei Bänden die *Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweiz zu bereisen*, jedoch ohne dabei weitere Transkriptionen beizufügen. Ebels Reiseberichte trugen wesentlich zum aufkommenden Tourismus in der Schweiz und zum öffentlichen Interesse an den alpinen Traditionen bei (Mörgeli 2007, ohne Seitenzahl).

Die sieben Notationen aus *Schilderungen der Gebirgsvölker der Schweiz* wurden gemäß Ebel ohne Text gesungen. Der Schriftsteller gibt zwar in den Noten keine Vokalisation an, umschreibt jedoch an einer entsprechenden Textstelle den Klang des Alpengesangs (Ebel 1798, S. 152), welcher „nicht aus artikulierten Lauten“[23] bestehe, und „von den Sennen und Hirten nie mit Worten gesungen“ werde. Ebel war die Tatsache, dass der Gesang wortlos gesungen wird, offensichtlich wichtig, er argumentierte, dass „zuverlässig ist, dass er [der Kuhreihen] nie von Worten begleitet gesungen wird, und mit artikulierten Lauten nicht gesungen werden kann, ohne seine ganze Eigenthümlichkeit und Originalität zu verlieren“ (Ebel 1798, S. 152).

Die ersten vier „Alpengesänge“ stammen vermutlich aus der Region Appenzell, welche Ebel im ersten Band seiner Reiseberichte (1798) ausführlich beschrieb.[24]

[23] ‚Artikulierte Laute‘ bezeichnet hier offenbar Wörter mit einer sprachlichen Bedeutung. Der Begriff orientiert sich an der Sprachphilosophie John Lockes; Markus Wilczek (2012, S. 65) schreibt zu Lockes Begriff des ‚articulate word‘ (Hervorhebung im Original): „Anders als Bacon wendet sich Locke aber weniger den akustischen Eigenheiten des artikulierten Lautes als seiner Funktion im Prozess der Semiose zu. Artikulierte Laute, dies gilt zumindest im Regelfall, *bedeuten* etwas.“ ‚Nicht artikuliert‘ ist somit ein weiterer Versuch, die Wortlosigkeit eines gesungenen Klangs zu bezeichnen.

[24] Die durchnummerierten, eigenen Notationen bezeichnet Ebel (1798, S. 152–153) als ‚Kuhreihen des Sennen‘ (1), ‚Kuhreihen des Handbuben‘ (2), ‚Melklied‘ (3) und ‚Locker oder Ruguser‘ (4). Woher Ebel diese Bezeichnungen erhielt, bleibt unklar.

Die Nummern fünf bis sieben bilden Transnotationen bereits publizierter ‚Kuhreihen' Theodor Zwingers (Nr. 5), Moritz Kappelers (Nr. 6) und Jean-Jacques Rousseaus (Nr. 7). Die erste der sieben Notationen verdient besondere Aufmerksamkeit, sie stammt vermutlich von Ebel selbst und stellt die umfangreichste unter seinen Transkriptionen dar:



Abbildung 4: „No. 1“ der ‚Alpengesänge‘ aus Johann Gottfried Ebels *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz* (1798, Anhang ohne Seitenzahl).

Ähnlich wie bereits im Fall Laurenz Zellwegers beschrieben (siehe Kap. 3.1.1), betonte auch Ebel die Schwierigkeit der Aufzeichnung. Er gibt an, dass sich der Gesang des Kuhreihens nicht nach seinen erwarteten musikalischen Regelmäßigkeiten verhält. „Es ist äußerst schwer“ erklärt Ebel, „das Thema des Kuhreihen, besonders des appenzellischen in Noten zu setzen, denn dieser Gesang hat nichts Bestimmtes und Regelmäßiges […]“ (Ebel 1798, S. 153), er konnte den Verlauf der Melodie somit nicht entsprechend seiner gewohnten Musikwahrnehmung einordnen.

Dies äußert sich in der Transkription: Die Melodie wird mit Taktstrichen eingeteilt und die Taktangabe wird nicht verändert. Das Tempo wird als „langsam“, respektive der Fortgang der Melodie als „zögernd“ bezeichnet (siehe Abbildung 4). Sich auf diese Melodie beziehend umschreibt Ebel (1798, S. 153) die Bewegung als „Bald langsam, klagend, bald schnell und munter“, wobei sich diese unterschiedlichen Gangarten „nicht periodisch“ abwechseln (Ebel 1798, S. 153). In der Transkription werden diese raschen Wechsel zwischen langsamen und schnellen Bewegungen durch die Notenwerte repräsentiert: Takte 1 bis 3 bestehen aus relativ langsamen Achtelbewegungen, gefolgt von schnellen Bewegungen in Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen. Eine ähnliche Struktur befindet sich im zweiten Abschnitt (siehe Abbildung 4, vierte Notenzeile, nach dem Doppelstrich). Ebel relativiert demzufolge seine metrische Einteilung in Takte wieder durch die Beschreibung der wechselnden und schwankenden Tempi.

Die Schwierigkeit, „das Thema […] in Noten zu setzen“ (Ebel 1987, S. 153) drückt sich bereits in der Setzung der Tonhöhen zu Beginn der Melodie aus. Im hohen Register der Singstimme beginnend (Note *g″*), bewegt sich die Melodie in unterschiedlich großen Schritten auf und ab, ohne sich auf eine Tonart festlegen zu wollen. Im ersten Takt setzt Ebel erstaunlicherweise ein *gis′* und kreiert so eine

kurz anhaltende Chromatik (Takt 1, zweite Takthälfte). Eine klare Tonart verfestigt sich nicht, aber *G* etabliert sich als tonales Zentrum, auf welchem die Stimme in Takt 3 ruht. Dorthin gelangt die Melodie über eine absteigende Phrase in Takt 2, in welcher der um einen Halbton versetzte Ton *cis″* vorkommt, in Bezug auf *G* eine erhöhte vierte Stufe. Daraufhin folgen repetitive Sechzehntelbewegungen und eine ‚auskomponierte' Beschleunigung in Takt 5, worauf sich die Melodie wieder beruhigt, auf einer Fermate im tonalen Zentrum *g′* stehen bleibt und dann, merkwürdigerweise, mit einer Achtelnote auf dem Terzton *h′* abschließt. Der zweite Teil („zögernd", siehe Abbildung 4) schwankt zwischen dem lydischen Modus (mit notiertem *cis″*, Takte 7, 9 und 12) und der Durskala mit Grundton G (Takte 10–11, ab Takt 13), auch in diesem Teil werden Beschleunigungen und Verlangsamungen der Melodie durch wechselnde Notenwerte ausgeschrieben. Der Schluss gleicht exakt jenem des ersten Teils.

Ebels Notenbeispiel Nr. 6, eine alternative Transkription einer Melodie, welche der Luzerner Gelehrte Moritz Anton Kappelers (1767/1960, Beilage, Tafel V; bei Ebel Nr. 6) überlieferte,[25] veranschaulicht Ebels Vorgehen, da die Notation eine Vielzahl zusätzlicher Informationen enthält, welche entweder auf der oral tradierten Form beruhen, oder der neueren Ausgabe bei der Transnotation erfinderisch hinzugefügt worden sind.[26]

---

[25] Kappeler legte diese Melodie seiner Geschichte des Pilatusbergs (*pilati montis historia*) bei und schrieb darüber, sie sei „die beliebteste Melodie der Hirten, Kuh-Reyen genannt, der sie verschiedene Texte von Hirtenliedern unterlegen. Einige schreiben dieser Melodie eine die Schweizer Älpler gleichsam bezaubernde Kraft zu, die in ihnen das Heim-Weh erweckt" (Kappeler 1767/1960, S. 66). Kappelers Aussage, die Hirten würden die Melodie mit Text unterlegen, widerspricht derjenigen Ebels, dass es sich um ‚nicht artikulierte' Gesänge (siehe Kap. 3.1.4) handelt.

[26] Die anderen beiden Notationen, welche den älteren Publikationen Zwingers (Nr. 6) und Rousseaus (Nr. 7) klar zugeordnet werden können, wurden im Vergleich mit den Originalen nicht auffällig verändert.



Abbildung 5: Kuhreihen bei Kappeler (oben, 1767/1960, Beilage, Tafel V) und Ebel (unten, 1798, Beilage Nr.6).

Im Unterschied zur frühesten Quelle dieser Melodie (Notenbeispiel 3, oben) notierte Ebel (unten) den Parameter der Lautstärke und macht Angaben zu dynamischen Veränderungen. Die Melodie beginnt *piano*, wechselt kurzzeitig zwischen *forte* und *piano*, und schwillt in der zweiten Zeile zum *forte* an.

Die Bezeichnung „Langsam und mit Nachdruck" stellt ebenso eine Neubearbeitung Ebels (oder seiner Zulieferer) dar wie die Fermaten an den Phrasenenden. In Ebels Version werden die Auftakte nicht von den vollen Takten getrennt, was dazu führt, dass die Takte 1 und 4 nicht die normierte Länge aufweisen – zudem wurde der Taktstrich zwischen Takt 3 und 4 um einen Achtel früher platziert. Ob die Angaben Ebels auf einer während seiner Reisen gehörten Interpretation beruhen, oder ob sie von ihm kreativ hinzugefügt wurden, um etwa die Notation für die Leserschaft interessanter zu gestalten, kann nicht nachgewiesen werden.

Ebel (1798, S. 154) stellt keine These zur Herkunft und zur Bedeutung dieser Alpengesänge auf, verwirft aber die Meinung, dass es sich dabei um alte ‚Tanz-

Arien‘ handeln könnte, da er auf seinen Reisen in der Schweiz „nichts entdecken“ konnte, was diese Idee unterstützen würde.[27] Das öffentliche Interesse an der überlieferten Musik im Alpenraum veranlasste verschiedene andere Reisende, ihren Berichten Notenbeispiele zuzufügen. Diese von Reisen mitgebrachten Zeugnisse einer für die bürgerlichen ‚Touristen‘ fremden Musikkultur sind vergleichbar mit den allerersten Musiktranskriptionen, welche europäische Reisende aus anderen Kontinenten bereits im 17. Jahrhundert mitbrachten. Ellingson beschreibt die Rolle von Musiktranskriptionen in den Reiseberichten folgenderweise:

> Just as later tourists would „take“ pictures of foreign scenes, European explorers would sketch and paint the cities and ceremonies they could not carry off on their ships; and a few began to sketch the music they heard in the graphic imagery of musical notation. (Ellingson 1992a, S. 121)

Das Aufkommen des alpinen Tourismus verlief mit der Transkription von traditioneller Musik im Alpenraum nicht zur zeitlich parallel, sondern lieferte auch die Motivation für die Verschriftlichung der Musik, welche weitere Reisende inspirierte: Die prominenten Intellektuellen Friedrich Leopold Stolberg (1794, Anhang ohne Seitenzahl) und Heinrich Zschokke (1797, Anhang ohne Seitenzahl) legten ihren Schriften Notenexemplare bei, dabei handelte es sich jedoch nicht um eigene Transkriptionen, sondern Abschriften älterer Quellen.[28] Vermutlich

[27] Ebel widerspricht hier dem französischen Naturwissenschaftler Louis-François Ramond de Carbonnières (1755–1827): „Ramond, französischer Übersetzer der ersten Reise Coxe’s durch die Schweiz, vermuthet, dass dieser Gesang eine Tanz-Arie sei […]“ (Ebel 1798, S. 153).

[28] Stolbergs Fassung ist eine leicht variierende Abschrift des oben diskutierten *Kue reien* Brogers. Ebel schrieb darüber: „Der in Musik gesetzte, und mit Worten begleitete Kuhreihen, welchen Graf von Stolberg unter dem Namen des Appenzeller-Kuhreihens erhielt, und in seiner Reise durch die Schweitz und Italien bekannt gemacht hat, ist nicht echt,

haben jene Reisenden in der Schweiz und im umliegenden Alpenraum nach Abschriften regionaler traditioneller Gesänge gefragt, um diese dann als illustratives Material ihren eigenen Berichten beizufügen. Von konkreten Transkriptionssituationen, bei denen eine gehörte Melodie umgehend aufgeschrieben wurde, kann nur in wenigen Fällen ausgegangen werden, so zum Beispiel bei Giovanni Battista Viotti.

Der zuvor in Paris lebende italienische Violinist und Komponist Giovanni Battista Viotti schrieb am 26. Juni 1792 einen Brief an seinen Freund Ange Marie d'Eymar[29] (datiert in Eymar 1799/1800, S. 47), und legte dort die Transkription einer Melodie bei. Eymar gab Viottis Brief, in welchem er die Begegnung mit dieser Melodie schildert, im Rahmen seiner *Anecdotes sur Viotti* heraus (Eymar 1799/1800, Anhang ohne Seitenzahl).[30] Ähnlich wie bei den bereits vorgestellten Autoren Zellweger und Ebel wird die Schwierigkeit oder gar die Unmöglichkeit einer authentischen Transkription des Kuhreihens von Viotti beschrieben. Er schrieb über dieses Musikstück, welches ihn zutiefst berührte (hier zitiert in der Übersetzung von Schickard):[31]

> Thränen entstürzten meinen Augen, und in mein Gedächtnis prägt, oder vielmehr, ins Innerste meiner Seele gräbt sich der Kuhreien,

und kann ganz und gar nicht zur Beurtheilung dieses Gesanges dienen" (Ebel 1798, S. 152). Offensichtlich kontrastierten sich Ebels eigene Aufzeichnungen mit dieser Melodie, weshalb er ihr die Authentizität absprach. Zschokkes Fassung ist eine Kopie der *Cantilena Helvetica*, welche Zwinger (1710, S. 102) druckte.

[29] Ange Marie d'Eymar (1747–1803) war ein französischer Politiker und lebte zur betreffenden Zeit in Genf.

[30] Eymar datierte die Publikation auf das achte Jahr des französischen Revolutionskalenders, welcher das Jahr am 22. September beginnt. Somit kann die Publikation sowohl auf 1799 als auch 1800 gemäß unserer Zeitrechnung fallen.

[31] Schickard (?–1816), Vorname dem Verfasser nicht bekannt, war Gymnasiallehrer in Ulm und schrieb unter dem Pseudonym ‚Orion' Beiträge für die in Leipzig herausgegebene *Allgemeine musikalische Zeitung*.

> den ich Ihnen hier beilege. Ich glaubte ihm keinen Rhythmus, d. h. Keine Taktabtheilung, geben zu dürfen. Es gibt Fälle, wo die Melodie für sich allein gehen will. Der unmerklichste Taktgang würde ihren Eindruck schwächen. […] In Takte abgetheilt, wäre dieser Kuhreihen unnatürlich, er verlöre seine Einfachheit. Wer ihn ächt, und so wie ich ihn hörte, wiedergeben will, der muss sich auf den Flügeln der Einbildungskraft in die Gebierge versetzen, die ihn gebaren. (Schickard 1812, S. 438)

Die Transkription Viottis enthält, nach seinen Aussagen folgerichtig, keine Taktstriche, sie wirkt insgesamt sehr sparsam und weist auch keine Vokalsilben oder Worte auf. Im Gegensatz zu Ebel stellte Viotti nicht bloß fest, dass die Melodie nicht rhythmisch adäquat notiert werden könne, sondern zog daraus auch die Konsequenz, keine metrische Einteilung in Form von Takten vorzunehmen. Die Notation erhält nicht nur Bedeutung, weil dem Komponisten Viotti aufgrund seines Hintergrunds als professioneller Musiker die Fähigkeit, eine gehörte Melodie aufschreiben zu können, attestieren werden darf; die Transkription des Kuhreihens von Viotti kommt unter den überlieferten Notationen ihrer Zeit vermutlich am nächsten an die gehörte Melodie heran und wurde ohne weitere Bearbeitung und Formalisierung publiziert: Anders als die Melodien von Ebel wurde ihre Quelle vom Autor konkret beschrieben, unmittelbar veröffentlicht, und erfuhr vorerst keine Veränderungen durch den Herausgeber Eymar.



Abbildung 6: *Rans des Vaches*, notiert von Giovanni Battista Viotti (Eymar 1799/1800, Anhang ohne Seitenzahl).

Viottis Transkription wurde im 19. Jahrhundert in diversen Publikationen reproduziert und kann mitunter als eine der wichtigsten schriftlichen Quelle des Kuhreihens gelten. Im Gegensatz zur komplizierten Chromatik, welche in Ebels Transkriptionen gefunden werden kann, präsentiert Viotti die Notation in eindeutiger Tonalität (A-Dur). Viotti schrieb, die Melodie sei auf einem langen Horn und von einer Frauenstimme vorgetragen worden (Eymar 1799/1800, S. 45), was

durch die Tatsache unterstützt wird, dass alle gesetzten Noten auf einem entsprechenden Naturtoninstrument gespielt werden können.[32] Schnelle und langsame Bewegungen sind, ähnlich wie bei Ebel, durch kontrastierende Notenwerte ausgeschrieben. Viotti notierte eine große Spanne von Tondauern von Zweiunddreißigstelnoten (Zeilen 1 und 3) bis zu halben Noten mit Fermate (Zeilen 4 und 6).

Die Transkription des *Rans des Vaches* wurde in verschiedenen Ausgaben in deutscher (Schickard 1812, S. 438), französischer (Tarenne 1813, S. 61) und englischer (Leigh 1824, S. 58) Sprache wieder veröffentlicht und dabei unterschiedlich notiert. Viottis Entscheidung, die Melodie nicht in Takte einzuteilen, wurde nicht immer berücksichtigt. In der Londoner Zeitschrift *Harmonicon* erschien 1824 ein zweiteiliger Artikel mit dem Titel *On the Ranz des Vaches*, in welchem die Transkription Viottis allerdings wesentlichen Änderungen unterworfen wurde (Leigh 1824, S. 58):



Abbildung 7: Fassung des *Ranz des Vaches* in der Zeitschrift *Harmonicon* (Leigh 1824, S. 58).

Die bedeutsamste Änderung stellt die Einführung von Taktstrichen und wechselnden Taktarten dar. Zusammen mit der Takteinteilung wird der *Ranz des*

[32] Dieser Umstand wird ausführlich von Ammann, Kammermann und Wey (2019) diskutiert.

Vaches durch die Taktwechsel auch formal strukturiert. Die Melodie, die gemäß Viotti „für sich allein gehen will“ (Schickard 1812, S. 438) wird in drei Teile gegliedert. Die ersten acht Takte, sowie die letzten fünf, werden im Sechsachteltakt gesetzt und mit der Tempobezeichnung *Andante* versehen, der Mittelteil von ebenfalls acht Takten wird im Zweivierteltakt wiedergegeben und mit *Allegro* übertitelt. Gründe für diese Umarbeitung werden beim Herausgeber Samuel Leigh (1780–1831) keine genannt. Eine Erklärung würde die praktische Anpassung an die anderen, in jenem Artikel im *Harmonicon* wiedergegebenen Transkriptionen, welche alle auf Takteinteilung basieren, liefern. Möglicherweise sollte die Melodie auf diese Weise für ein musikalisch gebildetes Publikum interessanter und ausgefeilter erscheinen; die Setzung von Taktstrichen und Taktarten, sowie eine konventionelle Einteilung in drei Teile können als Maßnahmen verstanden werden, um den Notentext einer kunstmusikalisch interessierten Leserschaft präsentieren zu können. In der Folge kann anhand der Editionen von ‚Kuhreihensammlungen‘ dargelegt werden, dass eine zunehmende Formalisierung der Transkriptionen dazu diente, die notierte Musik in das bürgerliche Musikleben einzubringen und die konventionellen Standards für den Gebrauch im Chorwesen, in der Schule und in der Salonmusik zu erfüllen (siehe Kap. 3.1.5).

Der Preis für eine solche Bearbeitung bestand im Verlust der charakteristischen Eigenheiten der Melodie, welche Viotti in seinem Brief an Eymar schilderte, aber nicht in Notenschrift wiedergeben konnte. Dafür fließen neue Informationen in den Notentext ein, welche neue Interpretationen erzeugen können. So wird beispielsweise die Interpretation als ‚Tanz-Arie‘, welche Ebel (1798, S. 154) ablehnte, plausibel, wenn die Melodie im $^{6}/_{8}$-, respektive im $^{2}/_{4}$-Takt notiert wird.

Auch wenn die Kommentare Zellwegers und Viottis das Gewahrsein dieser Autoren belegen, dass eine genaue, authentische Transkription unmöglich sei, war der Schritt von der eingestandenen Unmöglichkeit einer Notation hin zu einer

Edition, die nicht nur konventionellen Takt- und Tonsystemen folgt, sondern sogar mit einer Klavierbegleitung harmonisiert wurde, dennoch erstaunlich klein. Fast zeitgleich mit Viotti lieferte nämlich der Schweizer Musikpädagoge und Komponist Hans Georg Nägeli (1773–1836) ein Arrangement des *Appenzeller Kuhreihens* mit Klavierbegleitung (Nägeli [1800], S. 1, siehe Abbildung 8). Grundlage dafür diente die Melodie aus dem Liederbüchlein der Barbara Broger (siehe Kap. 3.1.1), und Nägelis Notation könnte auch die Vorlage derselben Melodie im Reisebericht Stolbergs (1794, Anhang ohne Seitenzahl) sein, wobei dann Nägelis Manuskript ein paar Jahre früher zu datieren wäre.[33] Nägeli gilt als ‚Sängervater' der schweizerischen Chorbewegung, seit er mit der Gründung des Zürcherischen Singinstituts 1805 den ersten Schritt für den Aufbau des Chorwesens in der deutschsprachigen Schweiz leistete (Puskás 2009, ohne Seitenzahl).

Nägelis Komposition liefert Informationen für das Verständnis der Notationsgeschichte des mündlich überlieferten Gesangs, da sie am Anfangspunkt eines Funktionswandels der Notationen steht: Sie bildet eine der ersten[34] offensichtlich präskriptiven Notationen mit Anweisungen zum Vortrag und der Möglichkeit, die Gesangsstimme mit unterschiedlichen Instrumenten[35] zu begleiten. Die früheren Drucke von Kuhreihen oder Alpengesängen waren hingegen deskriptive

---

[33] Nägeli vertonte mehrere Gedichte Stolbergs, und möglich wäre, dass sich beide während Stolbergs Reisen in die Schweiz zwischen 1791 und 1793 trafen. Ob Nägeli die Notenschrift Brogers aus dem Appenzeller Kloster kannte, oder ihm eine andere, verschollene Quelle als Vorlage diente, bleibt unklar.
[34] Die erste bekannte derartige Bearbeitung wird in einem Katalog neuer Veröffentlichungen der Leipziger Buchhandlung Weidmann als „Kühreigen, der, ein Schweizerlied für d. Klavier mit Begleit. Einer Flöte. Königsberg, bei F. Nicolovius." (Weidmann 1793, S. 269) angegeben, allerdings konnten die Noten aus dieser Publikation bisher nicht gefunden werden. Gemäß Bohn (1795, S. 535) handelt es sich dabei um eine Variante des von Stolberg (1794, Anhang ohne Seitenzahl) überlieferten Kuhreihens.
[35] Nägeli (1800, Deckblatt ohne Seitenzahl) gibt neben dem „Pianoforte" auch die Flöte als Begleitinstrument an. Als Flötenstimme ergibt hier (siehe Abbildung 8) jedoch nur die obere Melodiestimme Sinn, die Notation im Bassschlüssel ist auf gebräuchlichen Flöten nicht spielbar, mit Ausnahme einer Bassflöte, welche hier kaum gemeint ist.

Transkriptionen, welche der Illustration von Erfahrungen auf Reisen oder der Dokumentation des Lebens der Alpenbevölkerung dienten und sich nicht für eine konzertante Darbietung eigneten.



Abbildung 8: Erste Seite von Hans Georg Nägelis *Appenzeller Kuhreihen mit Begleitung des Pianoforte oder der Flöte*.

Anstelle der bei Broger auf jedem Ton wiederholten Silbe ‚lo' (siehe Kap. 3.1.1) schreibt Nägeli melismatisches Singen auf dem Vokal ‚o' vor. Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Notationen verwendete Nägeli in seiner Bearbeitung vermehrt musikalische Vortragsbezeichnungen, Angaben zu Tempo und Artikulation, sowie klassische kunstmusikalische Ornamente, beispielsweise Triller. Als entscheidende Neuerung seiner Bearbeitung darf jedoch die Harmonisierung

in Form der begleitenden linken Hand der Klavierstimme gelten: Die durchkomponierte Klavierbegleitung bewegt sich in Dreiklangsbrechungen und strukturiert dadurch die Melodie harmonisch. Durch den neu eingeführten harmonischen Rhythmus wurde die Melodie in eine klassische Form gebracht: Nicht nur wurde durch das Zuweisen von Tonstufen, welche in harmonisch-funktionalen Beziehungen stehen, eine formelle Deutung der Melodie vorgenommen, sondern auch das Tonsystem grundsätzlich verändert, indem eine melodische, horizontale Struktur in eine harmonische, vertikale umgewandelt wurde.

Anhand der drei Notenbeispiele Ebels, Viottis und Nägelis können die unterschiedlichen Formen und Funktionen der Notation mündlich überlieferten Gesangs um 1800 repräsentiert und kontrastiert werden. In der folgenden Tabelle werden diese drei Notationen anhand transkriptionstechnischer Kriterien verglichen:

	Vermutete Quelle	**Präskriptiv / deskriptiv**	**Metrum und Rhythmus**	**Tonalität**	**Diakritische Zeichen**
Ebel: *Alpengesänge*	Diverse, teilweise eigene Transkriptionen	deskriptiv	$^{4}/_{4}$-Takt, rhythmische Differenzierung	Teilweise Diatonik, lydischer Modus, teils unklare Modi	Tempobezeichnungen, legato, Artikulation, Fermaten
Viotti: *Rans des Vaches*	Eigene Transkription	deskriptiv	Keine Taktstriche, frei	Naturtonreihe	Fermaten
Nägeli: *Appenzeller Kuhreihen*	Broger (1730)	präskriptiv	$^{4}/_{4}$-Takt, harmonischer Rhythmus	Diatonik, klassische Harmonisierung	Tempo- und Vortragsbezeichnungen, Instrumentierung, Artikulation, legato, Ornamente

Tabelle 1: Vergleich zwischen Notationen sogenannter Kuhreihen durch Johann Gottfried Ebel, Giovanni Battista Viotti und Georg Hans Nägeli in der Zeit um 1800.

Die frühesten Transkriptionen waren deskriptiv und genügten dem Anspruch, die auf Reisen erlebte Musik zu konservieren. Dabei wurde unter anderem versucht, die Defizite der Musikschrift durch notierte Freiheiten zu kompensieren (im Fall Viottis) oder Transkriptionen detailliert wiederzugeben (im Fall Ebels). Wie Ellingson (1992a, S. 111) betont, waren die Transkriptionen, welche von Reisenden im 17. und 18. Jahrhundert mitgebracht wurden, prinzipiell deskriptiv, und erhoben keine Ansprüche auf eine ‚objektive' Repräsentation der Musik. Das Arrangement des Appenzeller Kuhreihens durch Nägeli stellt hingegen eine methodische Neuheit dar, eine präskriptive Adaption einer überlieferten Transkription, instrumentiert für Klavier oder Flöte.

Die Gleichzeitigkeit der Einsicht in die Defizite der Notenschrift für die Transkription der ‚Kuhreihen' und die Erscheinung einer umfassend formalisierten und harmonisierten Fassung zeigt, dass dieser Widerspruch überraschend leicht überwunden wurde.

Die Harmonisierung einer einstimmigen Melodie, welche Nägeli vornahm, war richtungsweisend. In den folgenden zwei Jahrzehnten verschob sich die Verschriftlichung wortloser Gesänge von den deskriptiven Darstellungen von ‚Kuhreihen' hin zu weitgehend verarbeiteten Liedern mit teilweise wortlosen, mit ‚Jodelsilben' unterlegten Melodien. Das Verfahren, in welchem einer einstimmigen Melodie eine ‚passende' harmonische Begleitung hinzukomponiert wird, muss deswegen genauer hinterfragt werden. Aufgrund der Harmonisierung und der Formalisierung werden die Melodien dabei fortschreitend technologisiert (Lawson 2014, S. 3 verwendet dafür den Ausdruck „technologized").

3.1.5 Harmonisierung und Formalisierung: Kuhreiheneditionen und Sammlungen 1805–1826

Zwischen 1805 und 1826 erschienen in Bern insgesamt vier Auflagen mit Sammlungen von ‚Schweizer Kühreihen und Volksliedern'.[36] Der Umfang der Sammlung nimmt dabei mit jeder neuen Auflage zu, und die Melodien werden mit jeder Auflage aufwändiger notiert und harmonisiert. Die erste Edition, *Acht Schweizer-*

[36] Detaillierte Übersichten und Analysen zu einzelnen Stücken dieser Sammlungen finden sich bei Staehelin (1975, S. 1), Bachmann-Geiser (1979, S. 120), Hänggi (2011, S. 52), sowie bei Ammann, Kammermann und Wey (2019). Hier werden, da ausführliche Beschreibungen dieser Sammlungen schon vorliegen, gezielt die Veränderungen in der Notationsweise, insbesondere die Harmonisierung, und deren Implikationen für die Musik diskutiert.

Kühreihen betitelt (Wagner 1805a), begnügte sich noch mit der Notation von einstimmigen Melodien, welche rhythmisch jeweils einer Taktart und tonal einer bestimmten Durtonart unterworfen wurden, sowie der Worte und Vokalsilben. Dazu wurde zu jeder Notation ein mehrstrophiger Text geliefert. Mit dieser Edition strebte der Herausgeber und Kunstförderer Sigmund Wagner (1759–1835) eine unverfälschte Repräsentation des ursprünglichen Klangbildes an, ohne dabei literarische Konventionen, beispielsweise des Versmaßes, zu verletzen:

> Da die gedruckten Küher-Reihen und Küher-Lieder die man in den Liederbüchlein der Liederkrämer findet, offenbar von ihrem Urtext ausgeartet und entstellt sind, – oft so sehr – dass weder Sinn noch Vers noch Reim überbleibt; so hat man in dieser neuen Sammlung getrachtet, – so gut dem Verfasser möglich war, – sowohl den Verstand als den Vers und Reim der Worte herzustellen, ohne jedoch den ländlichen einfachen Sinn und Geist der Lieder zu verletzen. (Wagner 1805a, Vorwort ohne Seitenzahl)

Diese Dialektik des unverfälschten, einfachen, ländlichen „Sinnes und Geistes" (Wagner 1805a, Vorwort ohne Seitenzahl) einerseits, und des kunstmusikalischen Verstands von Vers und Reim, musikalischer Form und Harmonie andererseits bezeichnet diese frühe Ausgabe der Kuhreihen und schließt an die genannten Forderungen und Vorschläge Herders, sowie die beschriebenen Erschwernisse der Reiseschriftsteller Ebel und Viotti (siehe Kap. 3.1.4) an. In den Ausgaben der ‚Schweizer Kühreihen und Volksliedern' wurde versucht, diese Unvereinbarkeit zu umgehen, indem die Unmöglichkeit einer authentischen Repräsentation akzeptiert, gleichwohl aber konventionelle Notensatztechnik angewandt wurde. Der Burgdorfer Pfarrer Gottlieb Jakob Kuhn (1775–1849) schrieb in der Einleitung zur neu überarbeiteten Fassung der ‚Kuhreihen' von 1812:

> Der Kühreihen ist wohl unstreitig ein sehr alter Gesang, und auf Ohr und Kehle eines frohen kunstlosen Hirtenvolkes berechnet. Wir geben […] gerne zu, dass weder der Text noch die Melodie desselben das ästhetische Gefühl eines Dichters oder Musikers befriedigen wird. […] Von der Wirkung eines Kühreihens aber kann man keine wahre Vorstellung bekommen, wenn man ihn nicht auf den Bergen selbst hört. […] Es ist mehr ein frohes Jauchzen als eigentlicher Gesang […]. Und dieses Gejauchze war nicht nach Noten, sondern immer nur nach dem Gehör erlernt […]. Daher singen kaum zwey Hirten völlig überein, daher ist es so schwierig eine solche Musik in Noten zu setzen, daher verliert sie so ganz ihren Charakter wenn sie auf Saiten-Instrumenten gespielt […] wird. (Kuhn 1812, S. 2)

Mit der gleichen Dialektik der Gesangsedition von 1805 wurde auch hier, 1812, der Widerspruch zwischen dem ‚ästhetischen Gefühl eines Musikers' und der Originalität des ‚Gejauchzes' anerkannt. Ab der zweiten Ausgabe (1812) wurde die Sammlung der ‚Kuhreihen' um verschiedene Volkslieder erweitert, und ab der dritten Ausgabe (1818) die Melodien mit einer Klavierbegleitung versehen. Die Harmonisierung stellte einen entscheidenden Schritt dar, da die bisher noch im Herderschen Sinne aus Weisen (siehe Kap. 3.1.2) bestehenden Stücke nun in ein mehrstimmiges Klangbild eingebettet werden. Dazu wurden für die dritte und wiederum vergrößerte Ausgabe (1818) die Musiklehrer Xaver Schnyder von Wartensee (1786–1868) und Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863) mit dem Notensatz und, als Innovation in dieser Neuauflage, mit der Harmonisierung der Melodien beauftragt. So sollten gemäß dem Berner Philosophieprofessor und Mitherausgeber der Sammlungen Rudolf Wyss (1782–1830) sowohl Text als auch Musik in der neuen Ausgabe der Kühreihen aufgewertet werden:

> Diese vaterländischen Künstler, durch eigne Compositionen schon vortheilhaft bekannt, haben mit vollkommener Kunde der Art unseres Volksgesanges alle Melodien der zweyten Ausgabe durchgeseh'n, und wo es nötig erschien Verbesserungen beygebracht, die der Musikkenner unschwer billigen wird. (Wyss 1818, S. VIII)

Als Resultat dieser Editionsarbeit liegt ein Produkt vor, welches die Unbestimmtheit von Metren, Tempi und frei gestalteter Melodie, die ‚mehr ein frohes Jauchzen als ein eigentlicher Gesang' darstellt, nicht mehr erahnen lässt. Stattdessen legten die Verfasser der Ausgaben von 1818 und 1826 Musikstücke vor, die mit Anforderungen der Kunstmusik ihrer Zeit konform waren, und so zwar an Authentizität einbüßten, aber die ‚Kuhreihen' und ‚Volkslieder' im Kulturbetrieb etablierten und aufwerteten.



Abbildung 9: *Kühreihen der Entlebucher*, gesetzt von Xaver Schnyder von Wartensee oder Ferdinand Huber (Wyss 1818, S. 21).

Die Klavierbegleitung in der oben abgebildeten Notation wirkt durchaus sparsam und enthält keine neu komponierten Formteile wie beispielsweise ein Vorspiel. Eine Harmonisierung basierend auf einer klassischen Stufenfolge nach dem

Schema $I – V – I$ zeigt sich offensichtlich. Auch die Wahl der Tonarten kann nachvollzogen werden. Von der Theorie des klassischen Tonsatzes geleitet, wird die Grundtonart C-Dur gewählt, und zwischenzeitlich auf die Dominanttonart G-Dur ausgewichen. Dieses Vorgehen kann prinzipiell mit jenem Nägelis (siehe Kap. 3.1.4) verglichen werden.

Die Tendenz, einstimmige überlieferte und transkribierte Melodien zu harmonisieren, war nicht auf europäische Volksmusik beschränkt, und sie bildet ein eigenes, problematisches Kapitel in der Geschichte der Musikethnologie: Die Annahme, dass einer Melodie immer auch eine gewisse Harmonie immanent sein könnte, wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts als „Problem des latenten Harmoniegefühls" (Abraham und Hornbostel 1905, S. 141) beschrieben und diskutiert. Dieses ‚Problem' besteht in der Frage, ob einer beliebigen Melodie unterschwellig stets eine harmonische Fortschreitung zugrunde liegt, und diese Harmonie durch musikalischen Verstand und Analyse zum Vorschein gebracht werden kann.

Das Harmonisieren von Melodien aus diversen Musikkulturen gehörte noch um die Jahrhundertwende zur wissenschaftlichen Praxis. So argumentierte der amerikanische Musiktheoretiker John Comfort Fillmore (1844–1898) in einem posthum veröffentlichten Artikel von 1899, dass Melodien der Kwakiutl und der Navaho in Nordamerika in Dur-Tonarten stünden und schrieb dazu mehrstimmige Sätze in Dreiklangsharmonik (Fillmore 1899, S. 302). Die Vermutung, die diatonische Tonalität und Harmonik könnte eine musikalische Universalie darstellen, war zu jener Zeit noch nicht abschließend widerlegt. In diesem Kontext wird auch die Annahme verständlich, dem mündlich überlieferten Gesang im Alpenraum liege eine solche latente Harmonik zugrunde. Der Musikwissenschaftler Abraham Jeremias Polak, der 1905 einen Band mit harmonisierten Melodien heraus-

gab, die teilweise aus Publikationen Erich Moritz von Hornbostels stammten, beschrieb seinen Prozess des Ergründens latenter Harmonien als Aufgabe, „nicht eine beliebige harmonische Bearbeitung eines gegebenen Cantus firmus [die vorliegende Melodie] herzustellen, sondern den Cantus firmus so auf sich einwirken zu lassen, dass die Harmonie, die ihm zugrunde liegt und auf welcher er entstanden ist, sich ihm selber offenbarte“ (Polak 1905, S. 24). Bei diesem Prozess änderte Polak jedoch die Originalmelodien in entscheidenden Punkten ab und glich abweichende Tonhöhen den erwarteten Tonalitäten an, wie Abraham und Hornbostel in einer Replik kritisierten (Abraham und Hornbostel 1905, S. 139).

Methodisch kann bei der Harmonisierung des *Kühreihens der Entlebucher* (siehe Abbildung 9) ein analoges Prinzip vermutet werden. Ebenso, wie Polak bei der Harmonisierung ‚exotischer‘ Melodien entschied, dass beispielsweise eine indische Melodie „einfach und natürlich in B-Dur mit einer Ausweichung nach g-Moll“ stünde (Polak 1905, S. 64), harmonisierten Huber und Schnyder von Wartensee die Kuhreihenmelodien in Durtonarten, indem sie eine Grundtonart festsetzten, in welcher das Stück beginnt und endet, und zwischenzeitlich auf tonsatztheoretisch verwandte Tonarten auswichen.

Kritisiert wurde die Harmonisierung von transkribierten Melodien bereits 1879 vom deutsch-britischen Musikwissenschaftler Carl Engel (1818–1882), der zu bedenken gab, dass die Bearbeitung den Charakter der Melodien verhülle. Engel schrieb: „In many collections a pianoforte accompaniment has been added which is foreign to the original music and which obscures its characteristics“ (Engel 1866, S. 6). Des Weiteren plädierte Engel für die Verwendung einfacher Muster bei der Harmonisierung: „the harmony should, as a rule, be as unpretentious as possible; perhaps a few chords, such as the common chord, on the tonic, on the dominant and subdominant […]“ (Engel 1866, S. 6). An dieser Einschätzung ge-

messen war der Notensatz in den Kuhreihenausgaben von Kuhn und Wyss wiederum eine adäquate Edition des musikalischen Gegenstandes, da tatsächlich nur einfache harmonische Fortschreitungen verwendet wurden.

Der Anspruch auf Authentizität der *Kuhreihen* wurde auch von den Herausgebern selbst relativiert: „Gleich der erste Kuhreihen [Kühreihen der Oberhasler] z. B., gewiss der ältesten einer, ist so lange schon im Munde des Volkes und auf ‚fliegenden Blättern' entstellt worden, dass er in etwelchen Zeiten kaum mehr einen Sinn erahnen lässt", erläuterte Wyss (1818, S. 5). Die Ausgaben der Kuhreihen in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sind als Unternehmen im Spannungsfeld von authentischer Dokumentation einer bisher unbekannten Musik und der aufkeimenden ökonomischen Relevanz des Produktes zu sehen. Die Nachfrage nach solchen Editionen stieg, sie wurden finanziell zum Erfolg für ihre Herausgeber.

Dieser zunehmende Erfolg der Publikationen und, damit verbunden, die starke Nachfrage nach Notationen dieser Musik kann aus der Verteilung der Originalpublikationen in Bibliotheken rekonstruiert werden. Bisher konnte nicht geklärt werden, wie hoch die Auflagen der Kuhreiheneditionen waren, da keine Verkaufszahlen des Berner Verlegers Johann Jakob Burgdorfer[37] vorliegen. Ungefähr lässt sich jedoch die geographische Streuung der einzelnen Auflagen abschätzen, um Aussagen über ihre Verbreitung zu machen. Dazu wurden die Bestände aller vier Auflagen in Bibliotheken verglichen, die im Karlsruher Virtuellen Katalog (KVK) verzeichnet sind.[38] Eine Tabelle mit der kompletten Bestand

[37] Lebensdaten dem Verfasser nicht bekannt, Burgdorfers Publikationen datieren aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
[38] Bernadette Rellstab (Musikbibliothek der Hochschule Luzern) hat die Recherche nach diesen Publikationen beraten. Die Auflistung entspricht den Einträgen im KVK und ist repräsentativ, aber nicht vollständig (https://kvk.bibliothek.kit.edu, letzter Zugriff: 02.03.2018).

der Erstausgaben gemäß KVK befindet sich im Anhang 8.1. Summarisch kann festgehalten werden, dass die Zahl der Standorte von sieben (1. Auflage 1805) auf fünfzehn (2. Auflage 1812) und weiter auf 31, respektive 30 (3. und 4. Auflage, 1818 und 1826) anstieg. Die geographische Verbreitung dehnte sich mit den fortschreitenden Auflagen aus: Ab 1818 befanden sich diverse Exemplare im französischen Sprachraum, mehrere Exemplare in Großbritannien, eines in Schweden und eines in Russland. Die Popularität der Kuhreiheneditionen kann durch die wachsende Verbreitung nachvollzogen werden. Die erste Ausgabe (1805) verbreitete sich nicht über die Grenzen des deutschsprachigen Raumes, die dritten Edition (1818) wurde jedoch bereits über weite Teile Europas versandt.

Im selben Zeitraum erschienen in Paris George Tarennes *Recherches sur les Ranz des Vaches* (1813), eine Sammlung sämtlicher damals bekannten Kuhreihentranskriptionen. 1816 schrieb ein anonymer britischer Rezensent über die aktuelle Blütezeit des literarischen Interesses an der traditionellen Musik aus der Schweiz (s. n. 1816, S. 420): „Probably in all the range of literature there is scarcely so fair a field […] as the national music of Switzerland.“ Der Erfolg der Notationen der traditionellen Lieder und wortlosen Gesänge wirkte im europäischen Ausland bis in die 1840er Jahre. Danach verschwand der Begriff ‚Kuhreihen‘ rasant wieder aus dem musikschriftlichen Vokabular (vgl. Ammann, Kammermann und Wey 2019).

Parallel zur Ausstrahlung über die politischen Grenzen hinaus wirkte sich die Verschriftlichung auch auf die Tradierung im Inneren des deutschsprachigen Al-

penraums aus. Als gesellschaftspolitischer Hintergrund der zunehmenden Verschriftlichung muss zudem die Bildungsexpansion in der Schweiz[39] einschließlich der Schulmusik und des Chorwesens betrachtet werden.

3.1.6 Gesellschaftspolitische Funktion: ‚Bildung des Volkes für und durch Musik'

Im 19. Jahrhundert vollzog sich eine Institutionalisierung des Musikunterrichts in der Schweiz,[40] die von der Idee einer „Bildung des Volkes für und durch Musik" geprägt war (Schäublin 1864, S. 143, vgl. Ammann 2013, S. 22). In einem Referat, welches im Vorfeld der Gründung einer allgemeinen Musikschule 1864 in Basel gehalten wurde, äußerte sich der Basler Lehrer und Bildungspolitiker Johann Jakob Schäublin (1822–1901): „Überall, wo sich Menschen zu gemeinsamer Tätigkeit […] verbinden, sei es von Staats wegen oder als freie Genossenschaft, macht sich das Bedürfnis nach organischer Gliederung […] geltend. Einzig die Musik entbehrt bei uns noch vielfach dieser einheitlichen Idee" (Oesch 1967, S. 143). Die staatliche Institutionalisierung der Musikbildung wurde auf diese Weise mit einer Etablierung und Wertschätzung der Musik der ländlichen Bevölkerung zusammengebracht, eine Idee, die bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei den Unspunnenfesten in Interlaken im Vordergrund stand (Bachmann-Geiser 1979, S. 117). Der Kunstmaler Franz Niklaus König (1765–1832)

[39] Einige calvinistisch geprägte Städte der Schweiz, zum Beispiel Genf, führten bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Schulpflicht ein, landesweit geschah dies jedoch in den 1830er Jahren (Grunder 2012, ohne Seitenzahl).

[40] Anfänge dieser Bewegung reichen in die Zeit vor der französischen Revolution zurück; Bereits 1775 bot sich der deutsche Dichter Johann Heinrich Voss (1751–1826) als „Landdichter" an, von der „Pflicht angetrieben, die Sitten des Volkes zu bessern, die Freude eines unschuldigen Gesangs auszubreiten, jede Einrichtung des Staates durch seine Lieder zu unterstützen, und besonders dem verachteten Landmann ein regeres Gefühl seiner Würde beizubringen" (Stagl 2006, S. 102).

verfasste 1808 „Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns, und Wiederbelebung des Gesangs auf dem Lande"[41] und diagnostizierte einen „Verfall der Sitten seit der Revolution". König sah die zeitgenössische Musik „in Hinsicht der Komposition, als auch des Vortrags […] keineswegs geeignet, sich dem einfachen Gemüthe empfänglich zu machen […]" (König, zit. nach Baumann 1976, S. 252). Ein angeblicher Zerfall der Sitten diente somit hier als politisches Argument für die Förderung der allgemeinen musikalischen Bildung. Die Expansion dieser Bildung schuf eine Nachfrage neuer Musiknoten zum Gebrauch in Schulen.

Die Verschriftlichung des mündlich überlieferten Gesangs ging in der Schweiz mit einer weiteren wichtigen musikpolitischen Entwicklung einher, der Entstehung des Chorwesens. Die Entwicklung hin zu einer kunstmusikalischen Ästhetik und einer schulmusikalisch gebildeten Chortradition kann anhand der Umstände um die Gründung des appenzellischen Sängervereins im Jahr 1824 illustriert werden. Der Appenzeller Pfarrer Samuel Weishaupt (1794–1874), ein Anhänger der Chorschule Hans Georg Nägelis, beschrieb die Art des Singens an zeitgenössischen Volksfesten in seiner „Einladung an unsere lieben appenzellischen Gesangsfreunde" als defizitär und schlug 1824 die Gründung eines ‚wohlgeordneten Chors' vor:

> [...] selbst an der Landsgemeinde, diesem frohesten aller Volksfeste, ist von keiner Vereinigung der heranziehenden einzelnen Singgesellschaften die Rede; jede stellt sich in eine eigene Ecke, singt allein, und ihr Gesang verliert sich im Geräusche des Volkes. Wie erhebend müsste es dagegen sein, wenn alle diese von verschiedenen Seiten singend herbeiziehenden Haufen sich zu einem großen Chore um den Stuhl versammelten, brüderlich sich die

[41] Das Manuskript Königs befindet sich in der Burgerbibliothek Bern, Nachlass Mülinen Mss.Mül.577(9) (vgl. Ammann, Kammermann und Wey 2019).

> Hände reichten und vereinigt das Lob Gottes und der Freiheit erschallen ließen! So würde die Macht der Harmonie das Geräusch der wogenden Menge überwinden, die Aufmerksamkeit Aller auf sich ziehen und ihre Herzen mit hinreißender Kraft gewinnen. (Weishaupt, zit. nach Tunger 1989, S. 100)

Die Darbietung dieser Chorgesänge als Massenveranstaltungen zum ‚Lob Gottes und der Freiheit', beispielsweise von Johann Heinrich Toblers *Ode an Gott*, erforderte nicht, dass alle Beteiligten die Notenschrift lesen konnten. Tatsächlich wurden die Lieder für den Gesamtchor an den ersten Sängerfesten nur als Text auf Flugblättern verteilt (Wagner 1805b, S. 5). Völlig ausreichend war, wenn die leitenden Personen in den Chören und in den Kirchengemeinden eine musikalische Schulbildung aufweisen konnten, die Notensätze auf dem Klavier oder der Orgel spielen und die Sängerinnen und Sänger darin unterrichten konnten.

Wer die Quellen aus der Gründungszeit der Chorbewegung liest, ahnt, dass die kulturelle Bedeutung des Chorgesangs für die damalige Zeit weit gefasst werden muss. 1810 veröffentlichte Nägeli den ersten Teil seiner Gesangsschule, die *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, 1812 erschien deren zweiter Teil, die *Chorgesangsschule*, und 1833 erschien Nägelis erstes Schulgesangsbuch (Geering 2003, S. 9). Hans Georg Nägeli, der als Gründer des vierstimmigen Chorwesens, sowohl der gemischten Chöre als auch der Männerchöre gilt (Thomann 1948, S. 367), war überzeugt vom Potenzial der sängerischen Kollektiverfahrungen:

> Wir alle, die wir singen können, versündigen uns, wenn wir den vaterländischen Gesang vernachlässigen. Wir wollen Gott singend für unsere Freiheit Dank sagen… Daher ist unser höchster Künstlerwunsch, es möchten sich unsere Männer zu möglichst großen Chören vereinigen, und wenn irgendwo statt vierzig vierhundert Sänger

> unsere Chöre ausführen, so dürften wir uns eine nicht bloß mathematisch verstärkte Wirkung versprechen. (Nägeli, zit. nach Thomann 1948, S. 368)

Der Musiker und Chorsänger (Nägeli richtete sich hier an Männerchöre) wurde so zum Sinnbild des mündigen Bürgers im neuen Nationalstaat. Daraus schließend kann festgehalten werden, dass das prosperierende Chorwesen die schriftliche Vermittlung der Musik beschleunigte und Standards für die Intonation und die Stimmführung aus der Kunstmusik auf die Lieder und wortlosen Gesänge der mündlichen Tradition übertragen ließ. Die Verbreitung von notierten Melodien auf Flugblättern, die Herausgabe von vierstimmig gesetzten Partituren für den Chorgesang und die Chorschule Nägelis trugen entscheidend zur Verbreitung von musikästhetischen Formen der Takteinteilung, der Diatonik, der vier- und achttaktigen Formeinheiten, sowie anderen formal-technischen Bestimmungen bei. Zusammengefasst fand somit ein Übergang von einem ‚frohen Jauchzen' (Kuhn 1812, S. 3) zu einem ‚wohlgeordneten Chor' (Weishaupt, zit. nach Tunger 1989, S. 100) innerhalb weniger Jahre statt. Die Musiknotation spielt dabei die Rolle der formstiftenden Technologie, welche die Standardisierung der Darbietung ermöglichte.

3.1.7 Fazit: Einführung der Transkription in den wortlosen Gesang des Alpenraums

Der ‚Kue reien' von Barbara Broger wurde im Frauenkloster Appenzell kopiert, möglicherweise dank einer Nachfrage aus dem Umfeld des Trogener Arztes Laurenz Zellweger (siehe Kap. 3.1.1), und so entstand vermutlich in den 1720er Jahren die erste überlieferte Transkription mit wortlosen Lautsilben im deutschsprachigen Alpenraum. Dank dem Interesse Barbara Brogers und, eventuell, Laurenz

Zellwegers, sowie einer Kette günstiger Umstände bei der Konservierung des Dokuments, konnte dieses Manuskript Ende des 20. Jahrhunderts, fast 300 Jahre später, wieder veröffentlicht werden und zählt heute zu den aufschlussreichsten Quellen der traditionellen Musik jener Epoche in der Ostschweiz.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert erwachte ein öffentlich-intellektuelles Interesse an der traditionellen Musik der Bergbevölkerung im Alpenraum. Reisende Schriftstellerinnen und Schriftsteller, allen voran Johann Gottfried Ebel, fügten den Büchern, in denen sie ihre Reiseerlebnisse erzählten, Noten hinzu. Dabei handelte es sich um deskriptive Transkriptionen, welche die Autoren entweder auf ihren Reisen aufgriffen, oder die bereits anderswo publiziert waren und von den Autoren transnotiert wurden. Die Nachfrage nach solchen Notationen stieg an und eine kommerzielle Motivation für die Edition traditioneller Gesänge wuchs zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Damit wandelte sich die Zweckbestimmung und die Funktion der Notation. Anstelle deskriptiver wurden präskriptive Transkriptionen realisiert, exemplarisch zeigt sich dies bei Nägelis harmonisierter Fassung des Appenzeller Kuhreihens mit Klavierbegleitung. Die darauffolgenden Editionen versuchten einen Spagat zwischen der authentischen Wiedergabe des Gesangs und einer den Konventionen der Kunstmusik genügenden Form der Musiknotation. Technologische Defizite der Notenschrift, die eine adäquate Repräsentation des Klanges dieser in den Alpengebieten erlebten Gesänge verunmöglichen, wurden von den betreffenden Autoren anerkannt und beschrieben (beispielsweise von Kuhn 1812, S. 2). Die unterschiedlichen Vorgehensweisen und Intentionen bei der Transkription können tabellarisch zusammengefasst verglichen werden:

Beispiele von Publikationen	**Ebel 1989, Viotti 1799/1800**	**Wagner 1805a**	**Nägeli [1800], Wyss 1818/1826**
Motivation	Dokumentation als Teil eines Reiseberichts	Dokumentation und Verbreitung von traditioneller Musik, Erlös durch Verkauf	Komposition und Edition für Salon- oder Schulmusik, Erlös durch Verkauf
Präskriptive oder deskriptive Notation	deskriptiv	deskriptiv und präskriptiv	präskriptiv
Anspruch an die Notation	Authentische Wiedergabe des Gehörten	Vermittlung eines authentischen und zugleich den Status fördernden Abbild der Musik	Für den Verkauf und die Darbietung geeignete Musik, welche den Normen des kommerziellen Musikbetriebs entspricht

Tabelle 2: Vergleichende Zusammenfassung der analysierten Notationen.

Die Wahl der präskriptiven, respektive deskriptive Notationsart hängt von ihrer Zweckbestimmung ab. Eine Notation, die für den Verkauf und den Gebrauch in der Salonmusik intendiert war, wird präskriptiv ausgeführt und trägt die technischen Merkmale der Kunstmusik: konstante Takteinteilungen, italienische Vortragsbezeichnungen sowie einen harmonischen Rhythmus entsprechend der Konventionen der gehobenen Unterhaltungsmusik. Die deskriptive Transkription, die dem Publikum einen Eindruck von den Erlebnissen der Reisenden oder in die romantisierte Hirtenkultur Einblicke gewährleisten soll, berücksichtigt die nicht fassbaren Tempi, lässt Taktstriche und Vortragsbezeichnungen aus, und versucht auch diejenigen Töne zu notieren, welche in den Ohren des musikalisch gebilde-

ten Publikums als ungewohnt oder gar falsch wahrgenommen werden. Der Zwiespalt, dass in Sigmund Wagners Edition von 1805 einerseits die eigentümlichen Charakteristika der *Kuhreihen und Küherlieder* eingefangen, andererseits diese in eine lesbare, ansprechende Form gebracht werden sollten, kann unter dem Gesichtspunkt dieser Spannungen zwischen deskriptiver und präskriptiver Schreibweise nachvollzogen werden.

Da eine kommerzielle und ideelle Nachfrage nach Transkriptionen bestand, wurden jedoch, ungeachtet der Bedenken, eine steigende Zahl von musikalischen Editionen verfasst und diese fanden international Erfolg und Verbreitung. Somit kann der Schluss gezogen werden, dass die dokumentierten Verschriftlichungsprozesse in der Schweiz im frühen 19. Jahrhundert durch Vorhaben motiviert waren, die mündlich überlieferte Musik aufzuwerten und sie den etablierten Normen anzupassen. Ein Technologietransfer der Notenschrift von der europäischen Kunstmusik zur mündlich überlieferten Musik des Alpenraums fand infolgedessen statt.

Die Transkriptionen im Zuge der institutionalisierten Volksliedsammlung (Haid 2001a, ohne Seitenzahl) in Österreich rund 100 Jahre später zeigen zwar vergleichbare Aspekte, verfolgen aber auch andere Wege und setzen andere notationstechnische Schwerpunkte.

3.2 Transkriptionen von Jodlern und Juchzern durch Josef Pommer

In der Österreichischen Monarchie wurden bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts in großem Umfang weltliche Volkslieder gesammelt, „einerseits im Geiste

Johann Gottfried Herders und der Romantik, wo man sich vom Volkslied schöpferische Impulse erwartete, andererseits im Sinne des aufgeklärten Absolutismus, zu dessen Voraussetzungen die möglichst genaue Dokumentation des Volkslebens in all seinen Facetten gehörte" (Haid und Fastl 2001, ohne Seitenzahl). 1819 erließ der Gründer der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Joseph Sonnleithner (1766–1835) einen Aufruf an die Bevölkerung der Habsburger Monarchie, Transkriptionen von mündlich überlieferten Liedern einzusenden (Haid 2004, S. 650).

Ähnlich wie im Fall der Liedersammlungen in der Schweiz (siehe Kap. 3.1) wurden jedoch die wortlosen Gesänge nicht in der gleichen Zeit und im gleichen Maße aufgezeichnet wie die Lieder mit Text. Dennoch können bereits aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vereinzelte Melodien ohne Text, wenn auch ohne Vokalsilben, gefunden werden. In Ziska und Schottkys[42] Sammelwerk *Volkslieder mit ihren Singweisen* (1819) sind hauptsächlich Melodien mit Liedtext zu finden, in zweien der fast 200 Lieder wird jedoch ein Refrain ohne Worte mit dem Vermerk „Dudeln" notiert (Ziska und Schottky 1819, S. 61 und S. 198), einem Wiener Begriff für das Jodeln. In der folgenden Abbildung werden die unveränderten Drucke aus der zweiten Auflage von 1844 wiedergegeben.

[42] Franz Ziska (1786–1855) war ein Wiener Kulturhistoriker, Julius Maximilian Schottky (1797–1849) ein deutscher Schriftsteller. Zusammen unternahmen beide 1817 bis 1818 eine Forschungsreise zur Sammlung von Volksliedern und Märchen und veröffentlichten einen Band mit Transkriptionen im Folgejahr.

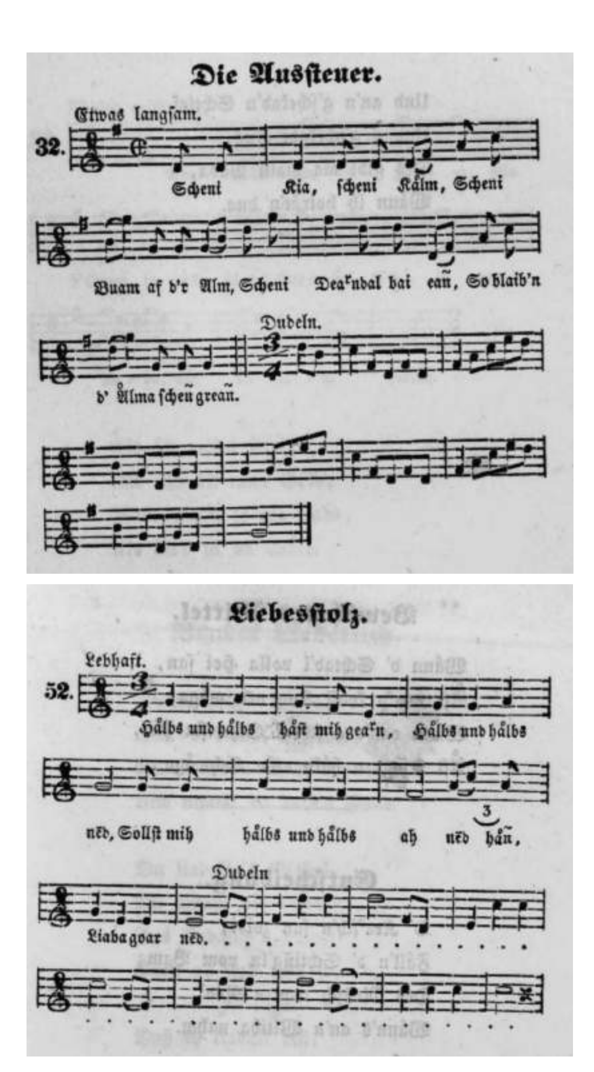


Abbildung 10: *Die Aussteuer* und *Liebesstolz* mit wortlosem „Dudeln“ im Refrain (Ziska und Schottky 1844, S. 107, respektive S. 201).

Die Refrains beider Lieder sind in schnellem Dreivierteltakt mit den Tempoangaben ‚Geschwind‘, beziehungsweise ‚Lebhaft‘ notiert, sind rhythmisch somit nicht frei im Takt, wie einige der im vorherigen Kapitel diskutierten ‚Alpenge-

sänge‘ oder ‚Kuhreihen‘. Der Tonumfang beträgt eine Oktave (*Liebes Stolz*) respektive eine None (*Die Aussteuer*), und die großen Intervalle, besonders im letzteren Beispiel, wurden möglicherweise mit registerwechselnder Stimme gesungen. Vokalsilben wurden keine notiert. Anders als in der Sammlung Ziskas und Schottkys sind unter den Einsendungen an Josef Sonnleithner (1766–1835), der in derselben Zeit Volkslieder sammelte (Haid und Hochradner 2000, S. 9), keine derartigen Vermerke bekannt. Allerdings existieren bei Sonnleithner Lieder mit instrumentalen Zwischenspielen, welche möglicherweise auch stimmlich gestaltet und eventuell gejodelt wurden.

In den *Österreichischen Volksweisen* (1849) des oberösterreichischen Volkskundlers Anton Ritter von Spaun (1790–1849) wurden 21 kurze, textlose Melodien („Alpenmelodien“ oder „Almer“, Spaun 1849, S. 81) abgedruckt, gemäß Petermayr (2011, S. 136) die „ersten Aufzeichnungen von traditionellen, eigenständigen Jodlern“. Diese können gemäß von Spaun (1849, S. X) als „eine eigene Art melodischen Jauchzens betrachtet werden.“ Über den Vortrag dieser Melodien schrieb er: „Diese Alpenmelodien werden ohne Text gesungen, doch so, dass immer bestimmte Vokale, weiche Consonanten vernehmbar sind“ (Spaun 1849, S. X). Das bedeutet, dass eine bestimmte Vokalisierung dabei die Oberhand hat und ausschließlich bedeutungsneutrale Silben gesungen wurden.



Abbildung 11: Die erste der 21 textlosen, *Zweistimmige Alpenmelodien (Almer)*, notiert durch Anton Ritter von Spaun (1849, S. 81).

Im Unterschied zu den ‚Kuhreihen', die um 1800 in der Schweiz transkribiert wurden, sind die Melodien bei Spaun zweistimmig und durchgehend in Terzparallelen notiert, damit kann die Mehrstimmigkeit dieser Alpenmelodien anhand der Transkriptionen bereits 1849 dokumentiert werden. In der Notation befinden sich einige spärliche Angaben über die Interpretation; eine Tempoangabe („Sehr langsam."), dynamische Zeichen (*crescendi* in den Takten 3 und 7), und ein Bindebogen, der ein großes Legatointervall in Takt 5 bezeichnet. Spauns oben zitierte Beschreibung der Melodie und ihrer Vokalisierung findet nicht im Notentext statt, sondern im Begleittext, vergleichbar mit der Beschreibung des Klangs bei Ebel (1798, S. 156).

Eine systematische Transkription wortloser Gesänge, insbesondere der Jodler, fand in Österreich jedoch erst ab dem Ende des 19. Jahrhundert statt, und diese Entwicklung war mit der persönlichen Initiative Josef Pommers (1845–1918) verbunden. Pommer stammte aus dem steirischen Mürzzuschlag, er studierte

Germanistik, Mathematik und Physik in Wien und wirkte ebenda als Gymnasiallehrer. 1890 gründete er den ‚Deutschen Volksgesang-Verein' und 1899 die Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* (Haid und Fastl 2001, ohne Seitenzahl). Bereits 1889 publizierte er seine erste Sammlung *Jodler und Juchzer*, 1902 folgte das populäre Sammelwerk *444 Jodler und Juchezer aus der Steiermark und dem Steirisch-Österreichischen Grenzgebiete*, sowie eine Vielzahl weiterer Veröffentlichungen aus seiner Sammlung in den Folgejahren. Neben der Herausgabe der Transkriptionen legte er diverse Schriften über seine Definitionen des ‚Volkslieds' und über das Wesen des ländlichen, bis dahin mündlich überlieferten Gesangs im deutschsprachigen Österreich vor, darunter auch eine Anleitung zum Transkribieren (siehe Kap. 3.2.2).

3.2.1 Feldforschungen Josef Pommers und der österreichischen ‚Volksliedbewegung': Hintergrund, Motivation und Kontroversen

Die Musikpädagogin und Germanistin Iris Mochar-Kircher hat in ihrer Pommer-Monographie *Das echte deutsche Volkslied* detailliert gezeigt, wie Pommers Volksliedbegriff und seine ‚Echtheits'-Konstruktion des Liedguts von seiner „deutschnationalen" politischen Gesinnung abhingen (Mochar-Kircher 2004, S. 53). Die Deutschnationale Bewegung, welcher Pommer in Form verschiedener politischer und ehrenamtlicher Tätigkeiten angehörte, verfolgte die Abspaltung der deutschsprachigen Teilregion von der Österreich-Ungarischen Monarchie und deren Anschluss an das Deutsche Reich (Mochar-Kircher 2004, S. 53). Das ‚echte Volkslied' sollte bei diesem Prozess identitätsstiftend mitwirken.

Mochar-Kircher stellte die These auf, dass Pommer „Jodler und Juchzer – musikalische Ereignisse, die in ihrer äußeren Erscheinungsform nicht unbedingt

deutsch sein müssen – als nationales Musiziergut in besonderem Maße empfunden hat, nämlich als national im Sinne ihrer inneren Beschaffenheit." Sie kontrastiert damit Irmgard Schwarzeneggers These, Pommer sei in der Forschung von seinen politischen Ambitionen abgewichen, indem er nicht das „deutsche Volkslied" (Schwarzenegger, zit. nach Mochar-Kircher 2004, S. 15), sondern die Jodler und die Juchzer in den Vordergrund gestellt habe: Die wortlosen Gesänge, die ‚Jodler' und ‚Juchzer', sind verglichen mit dem Lied aufgrund ihrer Wortlosigkeit bedeutungsneutral und werden somit durch die Sprache nicht gleich politisch vereinnahmt wie die ‚Volkslieder'.

Der Musikwissenschaftler Walter Deutsch sieht in Pommers Gedankengut „Volksliedsingen als politische Bildungsaufgabe", welche darin bestand, das gemäß Pommer „schwache nationale Bewusstsein" (Deutsch 1995, S. 185) der Deutschsprachigen in der österreichischen Monarchie zu stärken. Hinterfragt werden muss, wie diese politischen und persönlichen Ambitionen sich in der Transkriptionsarbeit wiederspiegeln und die Notationen, die bis heute tradiert und gesungen werden, dadurch beeinflusst wurden.

In der deutschsprachigen Volkskunde jener Zeit markiert die Haltung Pommers eine Gegenperspektive zur damals präferierten ‚Reproduktionstheorie'. Der Sprach- und Kulturwissenschaftler Hermann Bausinger (1962, S. 44) erklärt in seiner Abhandlung *Formen der Volkspoesie* die beiden widerstrebenden Entwürfe. Zum ersten Entwurf, der ‚Reproduktionstheorie', zitiert er den Schweizer Germanisten Eduard Hoffmann-Krayer (1864–1937) mit dessen Aussage „Die Volksseele produziert nicht, sie reproduziert". Diese Aussage knüpft an den Basler Volkskundler John Meier (1864–1953) an, der diese Reproduktion als ‚Kunstlieder im Volksmunde' auffasste. Demnach habe jedes Volkslied eine Autorschaft, und viele Volkslieder sind „aus der Kunstdichtung in den Bereich der Volkspoesie eingedrungen" (Bausinger 1962, S. 44). Als Gegenentwurf zu dieser

Rezeptionstheorie argumentierten gemäß Bausinger (1962, S. 44) „vor allem österreichische Volksliedforscher – an ihrer Spitze Josef Pommer", dass im alpinen traditionellen Gesang Improvisationen, Variationen und Neuschöpfungen ineinander verflochten seien.

Während Meier und Hoffmann-Krayer die Herkunft der ‚Volkslieder' somit in der Übernahme und Veränderung einiger zuvor komponierter Lieder ‚top-down' sehen, sind sie für Pommer ‚bottom-up' aus der improvisierenden Musizierpraxis der ländlichen Bevölkerung gewachsen.

Die Sammeltätigkeit Pommers war so ambitioniert und ausdauernd, dass seine „mehr als 800 Jodler und Juchzer […] eine einzigartige Leistung" darstellen (Deutsch 1995, S. 186) und eine Herausforderung für die Geschichte und die Erforschung der Musik des Alpenraumes bedeuten. Naheliegend ist, dass ein so ambitioniertes und autoritär geführtes Unternehmen nicht ohne Opposition blieb.

Bereits 1910 verfassten Blümml, Kohl und Reiter[43] eine umfassende Widerrede. Sie warfen Pommer vor, ihm fehle die „Objektivität, den Personen und Sachen gegenüber, und damit auch der wirklich wissenschaftliche Geist", und „durch seine Agitation […] zum Schaden der Bewegung" (Blümml, Kohl und Reiter 1910, S. 4) habe er die groß angelegten Sammlungsunternehmen in der österreichischen Monarchie untergraben. Die von den Volksmusikforschern Blümml, Kohl und Reiter verfasste Schrift *Die Volksliedbewegung in Deutschösterreich*

---

[43] Emil Karl Blümml (1881–1925) war Musikschriftsteller und Herausgeber von Liedersammlungen sowie der *Quellen und Forschungen zur deutschen Volkskunde* (Blümml 1908). Nachdem er 1906 seine Sammlung *Erotische Volkslieder aus Deutsch-Österreich* mit dem Zusatz ‚nur für Gelehrte' veröffentlichte, verklagte ihn Pommer und versuchte, Blümmls Doktortitel aberkennen zu lassen (Hochradner [Hg.] 2008, S. 104). Franz Friedrich Kohl (1851–1924) war Zoologe und Volksliedforscher. Josef Reiter (1862–1933) war Komponist und gründete 1903 zusammen mit Kohl den Deutschen Volkslied-Verein Wien.

stellt ein spannendes Zeitdokument dar, in welchem die Autorität und der Geltungsdrang Pommers mit viel Engagement und Wortwitz kritisiert wird; die Sammlung und Auswertung der Quellen soll den Autoren zufolge durch Pommers Eitelkeit korrumpiert worden sein; „Ohne Lob ist Pommer nicht fröhlich" (Blümml, Kohl und Reiter 1910, S. 45). Eine Streitigkeit zwischen diesen beiden Parteien über die Form der Transkription und Bearbeitung der Gesänge, insbesondere auch über deren Harmonisierung, wird in der Folge noch genauer erläutert werden.

Trotz der diversen Kritikpunkte an persönlichen Standpunkten und Ambitionen, welche damals (vgl. Blümml, Kohl und Reiter 1910) wie in neuerer Zeit (vgl. Mochar-Kircher 2004) Anlass zu Kontroversen gaben, kann die Bedeutung Pommers für die Transkription der mündlich überlieferten, wortlosen Gesänge nicht ignoriert werden. In seinen Transkriptionen sind verschiedene notationstechnisch innovative Trends zu erkennen. Die analytische Behandlung von Methodik und Resultaten der Transkriptionen Pommers soll hier einen Beitrag an die „Pommerforschung" leisten, deren Vorhaben „bei weitem noch nicht ausgereizt" sei (Mochar-Kircher 2004, S. 14).

Pommer erklärte im Mai 1899, in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Das deutsche* Volkslied, welche Ziele mit der neu gegründeten Publikationsreihe verfolgt werden. Vergleichbar mit den erklärten Motivationen hinter den Volksliedsammlungen in der Schweiz nannte Pommer die Rettung des Volksliedes vor dessen Zerfall als Beweggrund. Unter dem Titel „Was wir wollen" schrieb er (Pommer 1899a, S. 1): „Es handelt sich um nichts mehr und nichts weniger, als darum, das echte deutsche Volkslied wieder zu beleben, das, wie man so oft hört, im Absterben begriffen ist", allerdings sollten auch Neukompositionen, das „dichterische Schaffen" (Pommer 1899a, S. 1), gefördert werden – diese wurden in späteren Stellungnahmen jedoch nicht mehr einbezogen und sogar abgelehnt.

Ein großer Teil der in der Zeitschrift *Das Deutsche Volkslied* publizierten Musiknotationen sind neue Transkriptionen aus der Hand Pommers. Dabei geschieht die Auswahl auffällig inklusiv: Während Pommer wiederholt das Kriterium der ‚Echtheit'in seiner Zeitschrift propagierte, wurden nicht bloß Lieder abgedruckt, die sich kunstmusikalischen Normen annähern und aus diesem Grund im etablierten Musikbetrieb als wertvoll betrachtet würden, sondern auch kurze Ausrufe, Juchzer, „merkwürdige Accordfolgen" (Pommer 1899c, S. 10) und dergleichen, die manchmal nicht mehr als drei oder vier Töne umfassen.

Bereits in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Das Deutsche Volkslied* sind notationstechnische Innovationen zu registrieren. Die erste Notation, welche die Gesangsregister der Brust- und Kopfstimme mit Hilfe der Notation unterscheidet, erscheint 1899 in der ersten Ausgabe von Pommer Zeitschrift *Das Deutsche Volkslied*. Im Jodlerteil einer „Schnadahüpfl-Weise aus Oberösterreich" wird ein Asterisk (*) verwendet, um „Fisteltöne" (Pommer 1899b, S. 10) zu bezeichnen. Die Transkription unterschiedlicher Stimmregister bildet einen signifikanten Eingriff in die konventionelle Notation und stellt für die Verschriftlichung des Jodelns eine Erweiterung der Möglichkeiten dar.



Abbildung 12: *Schnadahüpfl-Weise aus Oberösterreich*, aus der ersten Ausgabe der Zeitschrift Das Deutsche Volkslied (Pommer 1899b, S. 10).

Die Bezeichnung der „Fisteltöne“ (Pommer 1899b, S. 10) unterstützt das Verständnis des Registerwechsels, eines Kernmerkmals der Jodler. Der Stimmregisterwechsel geschieht interessanterweise in diesem Fall nicht bei großen Intervallsprüngen, sondern im Rahmen einer Terz, beziehungsweise einer Quarte. Der Umbruch der Stimmregister findet nicht an einer eindeutigen Stelle statt, einmal wird ein *g″* im Brustregister gesungen (Takt 7), ein andermal ein *fis″* als ‚Fistelton‘ (Takt 12). Bedauerlicherweise blieb diese Bezeichnung in Pommers Zeitschrift ein Einzelfall, denn mit mehr derartigen Angaben zum Registerwechsel könnte dieses Phänomen im historischen Kontext klarer verstanden werden. Im

Untertext der abgebildeten Transkription wird die Dialektsprache der Notation erläutert.[44]

Anders als in den Fällen der in Kapitel 3.1.5 besprochenen Kuhreiheneditionen, bei denen die mündlich überlieferten Melodien mittels der formgebenden Konventionen der Notenschrift für die Etablierung im bürgerlichen Musikbetrieb angepasst wurden, strebte Pommer eine unveränderte, deskriptive Form an. Die Notation richtete sich nach einer möglichst authentischen Konservierung der Melodie und des Texts: „Die Liedweisen sollen nicht harmonisiert oder mit einer Begleitung versehen werden. Sie sind niederzuschreiben, genau wie sie das Volk singt, mit allen Abweichungen vom Normalen in Rhythmus, Takt, Tonfolge und Harmonie", erläuterte Pommer (1910, S. 23). Die konkret-deskriptive Instruktion zeugt von einem Bruch mit den Methoden früherer Herausgeber (siehe Kap. 3.1.5), welche die Notation als Prozess des In-Form-Bringens verstanden und Unklarheiten oder vermeintliche Fehler aus der Musik zu korrigieren versuchten.

Drei Punkte werden in der Folge untersucht: Erstens Pommers *Anleitung zur Aufzeichnung von Volksweisen*, der wichtigste Leitfaden für die Transkription von Jodlern seiner Zeit, zweitens, als entscheidende Innovation, die neu eingeführte Transkription von Schreien oder ‚Juchzern', und drittens Pommers Ablehnung der Tonaufnahmetechnik, deren Ursachen und Konsequenzen.

Um das Unternehmen der umfassenden Musiksammlungen zu koordinieren wurde ein Leitfaden für die Transkription erstellt. Pommer verfasste damit die erste Richtlinie für die Musiktranskription im deutschsprachigen Alpenraum und die erste pädagogische Schrift über die Transkription der Jodler und verwandter Gesänge.

---

[44] Zur Bedeutung der Dialekte und damit der Klangfarben in den Transkriptionen Pommers siehe Kap. 3.2.2.

3.2.2 Pommers ‚Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung von Volksliedweisen'

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erschienen zwei fast zeitgleiche, aber nicht direkt zusammenhängende Publikationen in Berlin und Wien, welche die Richtung für die technologische Entwicklung der Musiktranskription vorgaben: In Berlin veröffentlichten Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel (1909) die *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien* (siehe Kap. 2.1.2), und in Wien verfasste Pommer (1906) den Text *„Das Volkslied in Österreich." Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung* (in der Folge: kurz *Anleitung*). Der methodologische Aufsatz Abrahams und Hornbostels bildete den Versuch, ein einheitliches Zeichensystem für die Notation außereuropäischer Musik zu schaffen, in Anlehnung an das internationale phonetische Alphabet.[45] Die *Anleitung* Pommers stellte hingegen eine Instruktion für die Aufzeichnung mündlich überlieferter Musik und Brauchtums in Österreich dar und richtete sich an ein Laienpublikum, denn das Studium der schriftlos tradierten Musik Europas war damals nicht

[45] Abraham und Hornbostel strebten eine Vergleichbarkeit der Notationen durch Standardisierung an und stellten sich in eine damals aktuelle Tendenz in der Linguistik, ein System für die einheitliche Verschriftlichung aller Sprachen zu finden: „Nur so werden die Ergebnisse der Einzelforschungen untereinander vergleichbar und geeignet, als Grundlagen allgemeiner Theorien zu dienen. Wenn auch der Versuch, eine wissenschaftliche Methodik auszuarbeiten, bei dem gegenwärtigen Stande der vergleichenden Musikwissenschaft verfrüht erscheinen mag, so ist es doch zweckmäßig, schon jetzt einige Vorschläge zur Diskussion zu stellen, ehe eine zu starke Differenzierung der Arbeitsmethoden eine Einigung unmöglich macht. In der vergleichenden Sprachwissenschaft sind heute schon so viele verschiedene Systeme phonetischer Schreibweise nebeneinander in Gebrauch, dass eine Vereinheitlichung kaum mehr zu erwarten ist und dem Linguisten das Studium der einzelnen Autoren durch die Formenfülle gleichbedeutender diakritischer Zeichen ungeheuer erschwert wird. Auch die Eigentümlichkeiten der musikalischen Ausdrucksweise bei verschiedenen Völkern können nur dann einigermaßen getreu durch die europäische Notenschrift wiedergegeben werden, wenn sie entsprechend modifiziert und ergänzt wird. Die Melodien in Notenschrift überhaupt aufzuzeichnen, ist unerlässlich, sowohl für den, der sie studiert, als auch für den, der sie anderen mitteilen will" (Abraham und Hornbostel 1909, S. 1).

Gegenstand der Musikethnologie,[46] sondern wurde durch engagierte Privatpersonen betrieben. 1905 wurde Pommer mit der Erstellung dieser Anleitung für das Sammeln und Transkribieren betreut. Ein Jahr später, 1906, erschien im Auftrag des „Arbeitsausschusses für die Aufsammlung und Herausgabe des deutschen Volksliedes“[47] eine detaillierte und aufschlussreiche Broschüre, welche das Sammeln von bisher nicht notierter Musik instruierte.

Die Notwendigkeit der *Anleitung* Pommers liegt in der Größe des Unternehmens, die mündlich überlieferte Musik der habsburgischen Monarchie zu sammeln und wissenschaftlich auszuwerten. Eine analoge Motivation kann auch bei Abraham und Hornbostel gefunden werden, welche ihre Vorschläge für eine Standardisierung der Musiktranskription durch das „zunehmende Interesse der Ethnologen und Musikgelehrten für die Dokumente außereuropäischer musikalischer Kulturen“ notwendig sahen, denn „je mehr Forscher sich in seine [sic] Bearbeitung teilen, um so schwieriger, aber auch um so dringlicher wird die Aufgabe, die Methodik einheitlich zu gestalten“ (Abraham und Hornbostel 1909, S. 1).

Die *Anleitung* Pommers beginnt mit einem Aufruf zur Mitarbeit an der Sammlung, gerichtet an „Lehrer, Geistliche, Beamte, Ärzte, Musiker, Studenten“ (Pommer 1906, S. 3). Gemäß der österreichischen Musikwissenschaftlerin Gerlinde Haid (1943–2012) hatte sich die Sammeltätigkeit in der Volkskunde um jene Zeit von dem bisherigen Gebiet der Philologinnen und Philologen hin zu dem von Personen aus Lehr- und Beamtenberufen verschoben (Haid 2001a, ohne Seiten-

---

[46] Eine Ausnahme bildet beispielsweise Hornbostels Artikel über die Entstehung des Jodelns von 1925 (Hornbostel 1925, S. 203).

[47] Der „Ausschuss zur Aufsammlung und Herausgabe“ wurde regional besetzt und bestand in der hier zitierten Originalausgabe Niederösterreichs aus Emil Karl Blümml, Adolf Kirchl, Eduard Kremser, Karl Kronfuß, Karl Liebleitner, Johann Nagl, Hans Wagner und Max Josef Beer.

zahl). Diese wurden instruiert, was unter dem Begriff des ‚Volksliedes' zu verstehen sei und welche Musik demzufolge gesammelt und transkribiert werden sollte.

Die Grenzen um den Begriff des ‚Volksliedes' wurden in der *Anleitung* über das Kriterium der mündlichen Überlieferung gezogen: Als ‚Volkslieder' galten all diejenigen Lieder, die „auswendig (nicht nach Noten) gesungen werden" (Pommer 1906, S. 5). Aus „Schule oder aus Gesangsvereinen" bekannte Lieder seien nur dann aufzuzeichnen, wenn sie „erheblich und volksmäßig verändert" (Pommer 1906, S. 5) wurden. Unter dem Begriff ‚Volkslied' wurden demzufolge ausschließlich die mündlich überlieferten Gesänge subsumiert. Diese Grenzziehung um die Kategorie ‚Volkslied' hatte für das Unternehmen der Sammlung durchaus praktische Gründe, da dessen ohnehin schon ausufernde Aufgabe nicht durch redundante Transkriptionen bereits verschriftlichter Melodien aufgehalten werden sollte. Die Definition über die orale Tradition wirft jedoch Kontroversen auf: Die schriftlich verbreitete Musik gilt so schnell als inauthentisch[48] und die Gattungsbildung über das Kriterium der Mündlichkeit kann nicht stabil bleiben, da die Grenze zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung durch das Transkribieren laufend verschoben wird.

Der Arbeitsausschuss unter dem Vorsitz Pommers grenzte sich gegen sogenannte „Lieder für das Volk" (Pommer 1906, S. 6) ab: Aus der *Anleitung* geht hervor, dass sich das Unternehmen als Gegenbewegung zur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betriebenen „Bildung des Volkes für Musik und durch Musik" (Schäublin 1864, S. 143, siehe Kap. 3.1.6) verstand. Während beim Beginn der

[48] Im Kapitel 4.2.3 wird anhand der oral/auralen Definition des Naturjodels in der Schweiz aufgezeigt, dass diese Kategorisierung auch erhebliche Rückwirkungen auf die Beurteilung der Musik hatte.

Transkriptionsprozesse in der Schweiz die Verschriftlichung dazu diente, die Musik der ländlichen Bevölkerung aufzuwerten und sie im Sinne der aufkommenden Schulmusik zu ‚verbessern', wurden hier umgekehrt die „Lieder für das Volk" (Bausinger 1962, S. 44) als verfälschtes Material weggelassen und Liedgut gesucht, das vom Bildungs- und Kulturbetrieb noch unberührt war. Infolgedessen wurde diejenige Musik gesammelt und aufgeschrieben, welche bei der ländlichen Bevölkerung vorgefunden werden konnte und möglichst frei von Interventionen durch öffentliche (Bildungs-)Institutionen tradiert wurde. Im mittleren Hauptteil der *Anleitung* werden anschließend die praktischen Unterweisungen für die Transkription ausgeführt (Pommer 1906, S. 8):

> Jeder einzelne Beitrag (Lied, Tanz, Marsch, Jodler, Schnadahüpfl u. dgl.) ist in gut lesbarer Schrift […] zu verzeichnen. […] nach Möglichkeit ist Fundort, der Name des Vorsängers, die Zeit der Niederschrift, das mutmaßliche Alter des Liedes, der Name des Aufschreibers u. dgl. Gewissenhaft anzugeben.

Diese Vorgaben belegen, dass mit der Verschriftlichung auch eine Autorschaft verbunden war. Die Zuweisung einer Urheberschaft verändert die Tradierung einer Melodie unter anderem dahingehend, dass mit der Autorschaft ein Anspruch auf geistiges Eigentum einhergehen kann.[49] Die Harmonisierung der einstimmigen Weisen, die Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler gerade in jener Zeit kontrovers diskutierten (siehe Kap. 3.1.5), wurde in der Anleitung ebenfalls thematisiert. Unter dem Titel „Sollen die Lieder vierstimmig gesetzt oder soll eine Klavierbegleitung hinzugefügt werden?" erläutert Pommer (1906, S. 11):

[49] Vgl. dazu den Abschnitt über die ‚Aktion Naturjuuz' und die Kontroversen um die Urheberschaft transkribierter Jodel in der Schweiz in Kapitel 4.2.4.

> Aus dem Grundgesetzte der möglichsten Treue der Wiedergabe ergibt sich auch hier eine verneinende Antwort. Man schreibe die Lieder, wie sie gesungen werden, ein- oder zweistimmig, ohne Begleitung nieder. Hört man jedoch mehrstimmig oder mit Begleitung eines Instruments [...] dann allerdings suche man auch die zweite Stimme, den Bass, die Füllstimme [...].

Die Begleitung der Hauptstimme kann auf zwei verschiedene Arten notiert werden: Als „Sekundieren" oder als „Überschlagen" (Pommer 1906, S. 11). Beim Sekundieren liegt die „zweite, begleitende Stimme […] tiefer als die Hauptstimme und bewegt sich meist in Terzen und in den Tönen des Waldhorns (Terz, Quint und Sext)" (Pommer 1906, S. 11). Dieser Technik kann mit den älteren Notationen Anton Ritter von Spauns verglichen werden (siehe Kap. 3.2). Die zweite Möglichkeit, das Überschlagen, setzt die „begleitende Stimme […] höher als die melodieführende Stimme und wird meist ‚in der Fistel' gesungen" (Pommer 1906, S. 11). Diese Variante führt folglich zu Stimmregisterwechseln oder zum zweistimmigen Gesang mit einer hohen Stimme im Kopfregister (‚Fistelstimme') und einer tiefen im Brustregister.

Im Anschluss an die Anweisungen zur Mehrstimmigkeit wird die Tonlage, in welcher die Noten gesetzt werden sollen, empfohlen. Da die Gesänge „meist in sehr hoher Lage" (Pommer 1905, S. 11) angestimmt würden, seien sie der besseren Lesbarkeit halber in eine mittlere Tonlage zu transponieren, um die „Anwendung zu vieler Hilfslinien" zu vermeiden. Die „einfachen Tonarten C- D- F- G-Dur" werden dabei als genügend erachtet; Pommer ging demzufolge davon aus, dass sich sämtliche Melodien mit diesen vier Tonskalen wiedergeben lassen, und die Melodien wurden dementsprechend in solche Tonarten transponiert. Gründe für diese Reduktion der Tonarten werden keine genannt. Als Übungsbeispiel legt Pommer (1906, S. 8) in der *Anleitung* folgende eigene Transkription vor, welche er zuvor bereits in der Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* veröffentlicht hatte:


Ein Beispiel für die äußere Form der Niederschrift:

Ein Doppel-Juchezer:

Der Bua: Das Diandl antwortend:

I da ri—da ri—å! I—de—ri—de—ri—å!

*) Fis, nicht f, wie man erwartet.

Vom Roßfeld bei Hallein. Gehört 1879.

Aufgezeichnet und eingesandt von Prof. Dr. A. Höfler.

Anmerkung: Dieser Anruf- und Antwort-Juchezer findet sich auch in der Gegend von Hallstatt.

Abbildung 13: „Ein Beispiel für die äußere Form der Niederschrift“ als Vorlage für die Transkription (Pommer 1906, S. 8).

Die instruktive Beispielnotation des ‚Doppel-Juchezers‘ in der *Anleitung* widerspiegelt Pommers persönliche Transkriptionsweise, welche auch durch die zahlreichen in der Zeitschrift *Das Deutsche Volkslied* gedruckten Juchzer dokumentiert wird. Besonderer Wert wird auf eine deskriptive Genauigkeit der Rhythmen gelegt, die hier mittels einfacher und doppelter Punktierung differenziert notiert werden. Deskriptiv exakt werden auch die einzelnen Tonschritte bezeichnet. Der Vermerk über den zweiten Ton des ‚Antwort-Juchezers‘, „fis, nicht f, wie man erwartet“, offenbart die bewusste Setzung dieses Halbtonschrittes im zweiten Juchzer. Die ganze Transkription steht in G-Dur, was jedoch gemäß der obigen Aussage nicht der Originaltonart entsprechen muss. Während die mögliche Umdeutung des Tonsystems nach G-Dur hingenommen wird, darf die Vokalisierung jedoch nicht von Gehörten abweichen. In Bezug auf die Klangfarbe der wortlosen Lautsilben nimmt Pommer den Standpunkt ein, dass die Vokalisation der Jodler

strikt den regionalen Dialekten entsprechend notiert werden müsse:[50] Der Vokal ‚å' wird zur „Bezeichnung des dumpfen dem o genäherten a-Lautes" verwendet (Pommer 1906, S. 13), eine Differenzierung der Klangfarben zwischen a und å wird damit vorgenommen.

In der *Anleitung* werden unter dem Titel „Wie soll man es mit der Schreibung der Mundart halten?" (Pommer 1906, S. 14) noch viel weiterreichende Vorschläge gemacht, welche äußerst komplizierte phonetische Notationen verlangen: Lange und kurze Vokale sollen mit einem Überstrich für lange Vokale (ā, ē, ī, ō, ū) und dem (später standardisierten) IPA-Längenzeichen /˘/ für kurze Vokale (ă, ĕ, ĭ, ŏ, ŭ) bezeichnet werden (Pommer 1906, S. 14). Illustriert wird die vorgeschlagene Lautschrift mit einem Beispiel eines Liedtextes aus Kärnten mit diversen weiteren phonetischen Zeichen, deren Gebrauch jedoch in der *Anleitung* nicht weiter erläutert wird (Pommer 1906, S. 14):

[50] Die Notation lokaler Dialekte hat sich hier auch auf die Klangfarbe in der wortlosen Melodik übertragen. Die Transkription des Dialekts in österreichischen Liedersammlungen wurde gemäß dem amerikanischen Musikethnologen Philip Bohlman (2004, S. 177) vom österreichischen Volkskundler Konrad Mautner (1880–1924) in dessen Sammlung steirischer Vokalmusik, *Rasplwerk*, vollendet: „The transcriptions of the songs employ notational style that, while using standard conventions that any reader would understand, are nonetheless specific to the local tradition. The orthography of the textual transcriptions (for example, the use of special superscripts to mark the vowels in Styrian dialect, such as å) marks a further shift from the orthography of the German-language repertory of Central Europe to Styrian German at the core. For Mautner, then, Styrian folk song requires a process of personalized and localized translation."

1) Beispiel einer solchen:

Unt wǫn is īwr dǫs alwle gęa,
wǫl īwr perg unt tǭl,
dǫ hert mǝns hǫlt šǫn īwǝrǭl
dö šeane frau nǫχtigǭl.
dǫ nǫχtigǭl šean pfeift unt siŋk,
fǝn ān pām tsǝ dön ǫndrn šwiŋk,
gęa mǭχ-mr glai a tantsle kšwint,
das mirs fil fraidn priŋk.

(Der Text stammt aus Mittelkärnten.)

Abbildung 14: Anleitung zur Verschriftlichung der Mundart (Pommer 1906, S. 14).

Auch hier bewegte sich Pommer in eine innovative Richtung, denn zu der Zeit, als diese differenzierte phonetische Schreibweise vorgeschlagen wurde, waren standardisierte phonetische Alphabete zwar im Entstehen, jedoch noch nicht abschließend normiert und etabliert. Möglicherweise war die komplexe Lautschrift für das angesprochene Laienpublikum zu anspruchsvoll, jedenfalls wurde diese komplizierte Notationsweise in Pommers Schriften nicht mehr derart detailliert aufgegriffen.

Wenige Jahre nach dem Erscheinen der *Anleitung* zerstritten sich Pommer und seine Kollegen Blümml, Kohl und Reiter. Die *Anleitung* war „der erste Fehlgriff" Pommers, kritisierten Blümml, Kohl und Reiter (1910, S. 3) und sie verwarfen dessen Instruktionen als unverständlich und unausgewogen. Pommer seinerseits (1908, S. 81) schrieb bereits in einer Kritik an Kohls Veröffentlichung von dessen mehrstimmigen ‚Tiroler-Liedern' (vgl. Kohl 1899), das vierstimmige Singen habe „dem Volksliedsingen […] das Grab geschaufelt" (Pommer, zit. nach

Blümml, Kohl und Reiter 1910, S. 54). Dem entgegneten Blümml, Kohl und Reiter (1910, S. 54) wiederum mit dem Argument: „In Tirol haben sich im Bauernvolke an sehr vielen Orten singfrohe Burschen und Mädchen zu vierstimmigem Singen (ohne Noten!) geeint […]". Somit wäre das vierstimmige Singen kein kunstmusikalischer Eingriff, sondern ein authentischer Bestandteil des mündlich überlieferten Singens.

Der vierstimmige Satz, welcher auch in die ‚Kuhreihen' der Schweiz im Zuge derer Popularisierung eingeführt wurde (siehe Kap. 3.1.5), war demnach auch in der rund 100 Jahre später aktiven österreichischen ‚Volksliedbewegung' umstritten. Gut vorstellbar, dass vierstimmig gesetzte Lieder, die vorerst schriftlich unterrichtet wurden, in orale Traditionen übergegangen sind und sich schriftlos verändert und weiterentwickelt haben. Die Transfers zwischen mündlicher und schriftlicher Tradierung laufen in beide Richtungen, einerseits werden mündlich überlieferte Gesänge verschriftlicht und auf Basis der Notation neu erlernt, andererseits bereits in Notenschrift gesetzte Melodien mündlich weitergegeben und dabei umgeformt.

Der Streit zwischen Pommer und Kohl drehte sich konkret um angebliche Fehler in der Stimmführung im vierstimmigen Satz, was klar belegt, dass klassische Tonsatzregeln doch eine gewisse Autorität über deskriptive Transkriptionen der Singpraxis besaßen (Blümml, Kohl und Reiter 1910, S. 58). Eine „Harmonielehregrammatik, mit der das Volkslied nichts zu tun hat" (Blümml, Kohl und Reiter 1910, S. 58) sollte jedoch verhindert werden. Die streitbare Organisation des Klanges in vertikal-harmonischen Beziehungen anstelle von horizontal-melodischen, welche durch den vierstimmigen Satz verursacht wurde (siehe Kap. 3.1.5), kann auch in den mehrstimmigen Transkriptionen Pommers und Kohls beobachtet werden.

Als Fazit gilt, dass Pommer in der *Anleitung* von 1906 eine Reihe von Techniken und Regeln für die Transkription auslotete und Vorschläge lieferte, die jedoch bereits damals kontrovers diskutiert und nicht konsequent angewandt wurden. Als wichtigste Innovation in Pommers ganzen Transkriptionswerk kann für die Auseinandersetzung mit Juchzern und Schreien argumentiert werden, weil jene durch die Verschriftlichung als eigenständige musikalische Phänomene erst emanzipiert wurden; dies, obwohl Pommers Motivationen in erster Linie konservatorischer Art waren und nicht auf die Schöpfung von Neuem zielten. Anhand beispielhafter Transkriptionen sind die wesentlichen notationstechnischen und musikalischen Merkmale dieser ‚neu geschaffenen' Gesangsgattung darzustellen.

3.2.3 Aufzeichnung und musikalische Emanzipation von Juchzern und Schreien

Als „Juchzen, Juzen" wurde im ersten schweizerischen Idiotikon von 1812 ein „jauchzender Laut" und „Ausdrucke einer lauten ausgelassenen Freude" verstanden, das ‚Juchzen' aber auch mit dem „herumwirthschaften in Ess- und Trinkgelagen" und dem „Mensch vom unbesonnensten Leichtsinn" verbunden (Stalder 1812, S. 77). Nach dieser Definition wurde das ‚Juchzen' zwar als Laut der menschlichen Stimme verstanden, aber an keiner Stelle mit musikalischen Erzeugnissen gleichgesetzt. Im aktuellen Österreichischen Musiklexikon hingegen definiert Haid: „Als *Juchzer* werden seit Pommer (1906) vorwiegend nur jene kurzen, weithin tragenden Ausrufe benannt, die in höchster Tonlage beginnen und stufenweise, oft in schwer zu fixierenden Tonhöhen, nach unten gehen" (Haid 2001b, ohne Seitenzahl, Hervorhebung im Original).[51] Die Definitionen in

[51] ‚Juchzer' ist im Österreichischen Musiklexikon (2001) ein klar umrissener Begriff, während ‚Almrufe' diverse „Rufe und Schreie, aber auch längere solistische Gesänge, die sich als Freiluftmusik im Almwesen entwickelt haben" bezeichnen (Haid 2017, ohne Seitenzahl).

den beiden Lexika unterscheiden sich folgenschwer: 1812 wurde ‚Juchzen' noch als ‚Laut' definiert, der jedoch keine musikalischen Qualitäten besitzt, seit Pommer werden die Juchzer hingegen mit musikalischen Begriffen beschrieben: Der „Juchzer" (Haid 2001b, ohne Seitenzahl) besitzt eine Tonlage, Tonstufen (wenn auch schwer zu fixieren) und eine typische Melodik (absteigend). Gemäß einer eigenen Angabe war sich Pommer bewusst, mit der Aufzeichnung der ‚Juchezer' Grenzgebiete am Rand der Musik zu betreten:

> Unter Juchezern versteht man An- oder Echorufe, welche hart an der Grenze des Musikalischen zwischen Jodler und unartikuliertem Schrei in der Mitte stehen. Meines Wissens war ich der erste [sic] und bisher der einzige [sic], der es versucht hat, Juchezer in Notenschrift festzuhalten. (Pommer 1903b, S. 44)

Die ‚Grenze des Musikalischen' wird mittels der Notation somit neu eingezeichnet und die Juchzer in Abgrenzung zu den ‚unartikulierten' Schreien innerhalb dieser Grenzen eingezäunt. Pommers Behauptung, er sei der erste Aufzeichner von „Juchezern", kann aufgrund der aktuellen Quellenlage vorläufig bestätigt werden. Dem Lexikoneintrag zum „Juchzer" von Haid (2001b) konnte außerdem entnommen werden, dass die Bezeichnung ‚Juchzer' von Pommer geprägt wurde. Dies geschah vermutlich im Rahmen des *Dritten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft* im Jahr 1909, als Pommer einen Umriss der neu eingeführten musikalischen Gattung präsentierte:

> Vom einzelnen Juchschrei, geht der eigentliche Juchzer (Juchezer, Jochizer, Jogitzer, Juchitzer, Jugitzer, auch Juzer genannt) aus. Er besteht aus einer Folge gegeneinander verständlicher Töne, ist also Melodie, wenn auch von großer Kürze, während der Juchschrei ein einziger Ton von meist sehr großer Höhe (e3, f3...), großer Kraft und kurzer oder doch mäßiger Dauer ist. Er wird, wie schon der

> Name sagt, mehr geschrieen als gesungen und erklingt meist auf die Silbe ju oder juch (daher juchzen, jauchzen, wovon wieder die Substantiva Juchzer, Juchezer, Juzer, Jochitzer, Jogitzer abgeleitet sind.) [...]. (Pommer 1909, S. 249)

Den Begriff ‚Juchzer' leitete er demzufolge onomatopoetisch aus dem Ausruf ‚ju' ab. Weiter wird erklärt, dass der Juchzer eine Melodie mit mehreren unterscheidbaren Tönen darstelle. Über dessen musikalische Eigenschaften schreibt Pommer:

> Die Veränderung der Tonhöhe erfolgt beim Juchezer meist nach abwärts, die Bewegung der Melodie ist also fallend. An einen sehr hohen, starken ersten Ton von längerer Dauer schließt sich eine Reihe meist stufenweise, oft aber auch, und zwar vorzugsweise am Beginn und am Schlüsse, sprungartig herabstürzender kürzerer, schwächerer Töne (Läufe). Das rhythmische Moment ist in diesen Melodiebruchstücken deutlich und scharf ausgeprägt: auch Unterschiede der Betonung treten hervor, von einer Takteinteilung kann aber bei der Kürze der meisten Juchezer in den seltensten Fällen gesprochen werden. Die schrittweise (laufartige) Veränderung der Tonhöhe läßt sich meist als der diatonischen Durleiter zugehörig auffassen, selten kommen auch chromatische Tonfolgen vor. [...] Viele Juchezer enthalten Sprünge in der Tonfolge. Diese Sprünge lassen sich zumeist zu einem der in der volksmäßigen Harmonisierung gebräuchlichen Akkorde rechnen als zu dem Dur-Dreiklang, dem Dominantseptakkord, Dominantnonakkord, dem Septakkord der siebenten Stufe. Selten ist eine Tonfolge, die als zu einem Moll-Dreiklang gehörig aufgefaßt werden kann. (Pommer 1909, S. 249)

An dieser Stelle wird die Tonalität, in der Regel eine Durtonleiter, in die einstimmigen Melodien der Juchzer eingeführt. Damit offenbart Pommer einerseits,

dass die Melodie von Vornherein an die konforme Tonalität angeglichen wird (der Juchzer ‚läßt sich meist als der diatonischen Durleiter zugehörig auffassen'), andererseits zeigt sich auch hier wiederum das Bedürfnis, die Juchzer als musikalische Erzeugnisse durch die Aufnahme von kunstmusikalischen Kategorien zu etablieren und aufzuwerten.

Noch stärker als bei verschiedenen anderen mündlich tradierten Gesangsarten stellt sich bei den Schreien die grundlegende Frage, ob in der Verschriftlichung überhaupt ein Sinn bestehe und ob die Notenschrift als geeignete Form der Repräsentation gelten kann. Inwiefern kann legitimiert werden, ein so spontanes klangliches Ereignis in eine starre Form zu bringen? Eine zentrale Kritik an der Musiktranskription bildet wie erwähnt die Fixierung des wandelbaren Klangs auf bestimmte Zeiten und Tonhöhen (siehe Kap. 2.2.6). Dies reflektierte Pommer folgendermaßen:

> Als ich mich vor etwa 15 Jahren an das Aufzeichnen von Juchzern machte, war ich anfänglich auch im Zweifel, ob die melodischen Tonfolgen, die ich niederschrieb, objektiv gegeben, oder nur von mir in das Gehörte hineingedeutet worden waren. Bald jedoch überzeugte ich mich davon, dass, wenigstens zumeist, in der That melodische Tonschritte vorlagen. Noch zweifelte ich daran, dass ein- und dieselbe Person ein zweites und drittes Mal genau ebenso jauchze, wie sie es das erste Mal gethan. (Pommer 1899d, S. 29)

Pommer bejaht die Frage nach dem Sinn der Transkription und argumentiert für die Verschriftlichung damit, dass einige der Juchzer immer gleich gerufen und dementsprechend zuverlässig notiert werden können: Er unterscheidet zwischen ‚feststehenden' und variierenden Juchzern. Im Fall des *Altausseer Jugitzer* notiert Pommer: „Gejauchzt am 15. VIII. 1907 vom Burschen Siegfried Wimmer. Ein

Beispiel eines feststehenden, immer in streng gleichen Art gebrachten Juchzers“ (Pommer 1907, S. 138):



Abbildung 15: *Altausseer Jugitzer*, ein ‚feststehender‘ Juchzer (Pommer 1907, S. 138).

Die Aussage, der ‚Jugitzer‘ werde immer in streng gleicher Art gerufen, relativierte Pommer quasi gleich selbst, indem er die Angabe „frei im Takt“ (Pommer 1907, S. 138) hinzufügte. Die *glissandi* am Schluss werden in der Notation vermerkt, die gängige neuere Notation von *glissandi* durch Kurven oder diagonale Linien wird dabei jedoch nicht verwendet, an deren Stelle dient ein Bindebogen und der Vermerk „herabgezogen“ (Pommer 1907, S. 138). Der Wechsel der Stimmregister wird nicht bezeichnet, die großen Intervallsprünge, besonders zwischen den letzten drei Noten, lassen aber einen Registerwechsel zwischen Bruststimme und Kopfstimme vermuten.

Wie sich bei der Untersuchung von Transkriptionen der ‚Kuhreihen‘ in der Schweiz (Kapitel 3.1) zeigte, geht der Prozess der Etablierung und der Wertschätzung der neu verschriftlichten Musik mit der Einführung von Normen der schriftlich überlieferten Musik einher. Das zeigt sich insbesondere bei der zeitlichen Einteilung als Taktarten oder Tempi, sowie in der Tonalität, indem Regeln der diatonischen Musik, zum Beispiel Vorzeichen oder der Schluss auf der Tonika, angewandt werden. Die transkribierten Juchzer enden in den meisten Fällen auf dem mit den Vorzeichen korrespondierenden Grundton. Um unbestimmbare

Töne und nicht eindeutig hörbare Stufen abzubilden, werden in einigen Transkriptionen auswechselbare Zeichen verwendet: Pommer (1901, S. 28) notierte einen Juchezer mit einem Kreuz in Klammern, um zu bezeichnen, dass Versionen mit oder ohne Versetzungszeichen der Praxis entsprechen können:



Von einem Mähder des Grenadirenwirts in Polule bei Cilli oft, und zwar bald mit ♯, bald ohne solches, gejuchzt. Ende August 1897. P.

Abbildung 16: *Ein Juchezer*, transkribiert durch Pommer (1901, S. 28).

Obwohl Pommer die Auffassung vertrat, die Melodien sollten nicht harmonisiert oder unter ästhetischen Gesichtspunkten angepasst werden, sind in den Transkriptionen dennoch einige Angleichungen an musikschriftliche Konventionen auszumachen. Dazu gehört die Einführung einer bestimmten Tonskala mit diskreten Tonstufen, im folgenden Beispiel der chromatischen Tonskala. Notiert werden abwärts führende Halbtonschritte; Ob Pommer den abwärts führenden Klang durch seine eigene Wahrnehmung in Halbtonschritte kategorisierte, oder ob der erwähnte Hirtenknabe (siehe Abbildung 17) tatsächlich Halbtonschritte sang, kann nicht geklärt werden. Da keine Tonaufnahmen existieren, kann die notierte Fassung angezweifelt, aber nicht widerlegt und korrigiert werden – ein weiteres Beispiel für die autoritätsbildende Funktion der Transkription.

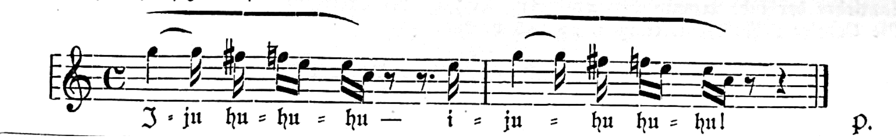


Abbildung 17: *Ein chromatischer Juchezer* (Pommer 1903a, S. 29).

Zwar liegen die Juchzer allgemein in einer hohen Stimmlage, aber in einigen Fällen sind die Noten jedoch in nicht nachvollziehbarer Höhe gesetzt. Beim *Juchezer der Sofferl vom Grundlsee*, die „weit und breit als treffliche Juchzerin bekannt" war (Pommer 1905, S. 9), gibt Pommer ein e^3 als höchste Note an. Er entschied sich, eine transponierte Version zu notieren, die im Rahmen des Notensystems liegt, und unterhalb die absolute Tonhöhe anzumerken:



Abbildung 18: *Juchezer der Sofferl vom Grundlsee*, (Pommer 1905, S. 9).

Die Zuverlässigkeit dieser Tonhöhenangabe muss hinterfragt werden. Die höchste Note, e^3, läge auf einer Frequenz von über 1300 Hertz. Gemäß der Jod-

lerin Nadja Räss ist der Einsatz auf der Note e^3 gesangstechnisch unwahrscheinlich (pers. Komm., 09.12.2016) und kann somit nicht zweifelsfrei als tatsächliche Tonhöhe gelten.[52] Eine Erklärung für die hohe Tonlage könnte eine Transposition um eine Oktave liefern, möglicherweise notierte Pommer die Frauenstimmen in einigen Fällen, verglichen mit der konventionellen Tonhöhennotation, eine Oktave zu hoch.

Welches Fazit kann aus Pommers Transkriptionen der Juchzer gezogen werden? Die Transkription der Juchzer kann als neue Anwendung einer bestehenden Technologie, der Musiknotation, auf ein bisher nicht bearbeitetes Gebiet, jenes der Schreie und Ausrufe, zusammengefasst werden. An diesem Beispiel zeigt sich der Verlauf der Konstruktion dessen, was als Musik betrachtet wird, und was nicht: Die Juchzer, welche vormals nicht als Teil der musikalischen Kultur angesehen wurden (vgl. Stalder 1812, S. 77), wurden durch den Prozess der Transkription mit musikalischen Attributen behaftet und in den Kanon der verschriftlichten Gesangsgattungen eingegliedert, die Übergänge von nichtmusikalischen zu musikalischen Ereignisse durch die Aufzeichnung von Juchzern und Schreien verschoben. Der Fokus auf diese kleinen, manchmal nicht mehr als ein bis zwei kurze Takte umfassenden Transkriptionen, die von Blümml, Kohl und Reiter (1909, S. 47) als „Aufnahme von unzähligen losen Notizchen" kritisiert wurde, wirkte somit folgenreich nach: Die erstmalige Verschriftlichung von kurzen Aus-

[52] Pommers eigene Jodleraufnahmen sind in tieferen Stimmregistern gesungen, dokumentiert beispielsweise durch die Aufzeichnung des *Ruf des Stiererbauern*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pommer_Familie.xml (letzter Zugriff: 30.03.2018). Bemerkt werden muss außerdem, dass auf historischen Tonaufnahmen die Tonhöhe in der Regel nicht als reliable absolute Größe betrachtet werden darf, da unterschiedliche Geschwindigkeiten von Aufnahmematerialien diese verändert haben können. Bei den im folgenden Kapitel (3.3) diskutierten Aufnahmen Sichardts wurde den Tonaufnahmen der Pegelton einer Pfeife vorangestellt, um solche Veränderungen der Tonhöhe kontrollieren zu können.

rufen, die Wahlweise als „Juchezer“, „Almschreie“ oder mit anderen Namen bezeichnet wurden, hat diesen zur Legitimation innerhalb eines schriftlichen musikalischen Repertoires verholfen. Neben der Musikalisierung der Schreie durch Parameter wie Tonstufen und Rhythmen sind konkrete fachsprachliche musikalische Bezeichnungen auffallend, zum Beispiel die Bezeichnung ‚chromatischer Juchezer‘ (siehe Abbildung 17). Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Juchzer und Schreie durch den Prozess der Transkription mit einer Reihe musikalischer Parameter und Attribute versehen wurden:

1) Tonskalen mit diskreten Tonstufen, kategorisiert gemäß Höreindruck
2) Ein musikalisches Tonsystem (Durtonart oder Chromatik)
3) Definierte und differenzierte Rhythmik
4) Eine „feststehende“ (Pommer 1907, S. 138) Form, die reproduziert werden kann
5) Transkriptionen von Varianten und von ‚feststehenden‘ Elementen

Bei der Transkription der besprochenen Melodien wurde viel Wert auf eine deskriptive Authentizität gelegt. Gleichzeitig lehnte Pommer den Gebrauch von Phonographen ab, er „misstraute dieser technischen Errungenschaft zutiefst […]“ (Deutsch und Hois 2004, S. 52). Da dieser Standpunkt Konsequenzen für die Verschriftlichung und die Tradierung hatte, muss er klarer erörtert werden.

3.2.4 Gründe für die Ablehnung der Tonaufnahmetechnik bei der Aufzeichnung

Nachdem die äußersten Schwierigkeiten aus den Berichten über die unmittelbare Transkription nach Gehör geschildert wurden (siehe Kap. 3.1.3), kann auf Anhieb schwer nachvollzogen werden, warum die neu verfügbare Technologie der Tonaufnahme nicht umgehend zu Hilfe genommen wurde. Bei der Aufzeichnung

der Juchzer ging Pommer rigoros vor, nach möglichst sofortiger Verschriftlichung notierte er am Rande eines Juchzers beispielsweise: „Am Grundlsee im September 1905 nach 3 Uhr morgens jauchzen gehört und sofort aufgezeichnet" (Pommer 1908, S. 118). Die sofortige, möglichst konkrete Verschriftlichung war notwendig, um die Melodien auf dem Papier festzuhalten, so lange sie noch im Gedächtnis gespeichert werden konnten. Die ausschließlich schriftliche Form und der Verzicht auf Tonaufnahmen wurde bereits von Zeitgenossen Pommers kritisiert. In einem Beitrag in der Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* schrieb Franz Scheirl, Mitarbeiter des Wiener Phonogrammarchivs: „Da Pommer nur das schriftlich Festhaltbare – sozusagen das Objektive[53] – überliefern konnte, so geht all das Subjektive, das Individuelle des Sängers […] die Färbung in Ton und Wort, für welche die Schrift keine Zeichen hat, verloren." (Scheirl 1906, S. 86).

Eine Erklärung für die Ablehnung der Tonaufnahme liegt darin, dass Pommer seinen bäuerlichen Informanten nicht zutraute, ‚fehlerfrei' vorzutragen (Schedtler 2004, S. 280). Er nannte als Argumente gegen den Einsatz des Phonographen die „Mangelhaftigkeit der Apparate" (Deutsch und Hois 2004, S. 52) und die ungünstige Wirkung, welche diese auf die Darbietungen der Gewährsleute hätten. Pommer warnte vor der „Überschätzung dieser noch keineswegs vollkommenen Vorrichtung [dem Phonographen] für die Volkslied-Aufzeichnung", nahm die Möglichkeit solcher Aufzeichnungen letzten Endes dennoch in seine *Anleitung*

[53] Die vermeintliche Objektivität schriftlicher oder aber phonographischen Dokumente ist als Kontroverse demzufolge seit dem Erscheinen der Phonographie gegenwärtig und ist bis heute bei der Verwendung von Schallbildern und der Messung von Distanzen in Form von Tonhöhen und Tondauern aktuell (siehe Kap. 5). Eingedenk der Einwände, welche die Transkribierenden seit Beginn der Verschriftlichungsprozesse im Alpenraum eingebracht haben, war die Bezeichnung „objektiv" (Scheirl 1906, S. 86) bereits zum Zeitpunkt der ersten phonographischen Aufzeichnungen fragwürdig.

auf (Deutsch und Hois 2004, S. 53) und spielte selbst vereinzelte Jodler und Juchzer ein (Schedtler 2004, S. 280).[54]

Im Rahmen einer Diskussion über Hans Pollaks Referat *Ausrüstung der von Akademien und Gesellschaften zu entsendenden Reisenden, mit besonderer Rücksicht auf musikwissenschaftliche Zwecke* am Haydn-Kongress von 1909 widersprach Pommer dem Votum für den Phonographen als richtungsweisende technologische Erfindung für die Musikforschung. In der gedruckten Zusammenfassung der Diskussion steht:

> Prof. Pommer bemerkt, der Phonograph verdiene ja für volkstümliche, sprachliche Sammelarbeit und selbst für Volksliedaufzeichnungen alle Beachtung, aber nur als Hilfsinstrument. Alles könne er aber nicht leisten, den kundigen, mit der Volksseele wohlvertrauten Musiker vermöge er nicht zu ersetzen. Schon die Aufzeichnung mehrstimmiger Jodler macht umständliche, zeitraubende Vorkehrungen notwendig; zu Momentaufnahmen ohne Wissen oder selbst gegen den Willen des Sprechenden oder Singenden sowie zur Aufzeichnung von Improvisationen, Juchzern, Almrufen, Schreien erweist er sich gänzlich unfähig. (Pollak 1909, S. 225)

Die Musikwissenschaftlerin Gerda Lechleitner folgerte aus der Ablehnung des Phonographen, welche beim Haydn-Kongress 1909 zum Ausdruck gebracht wurde, dass sich die Aufnahmetechnologie nicht in Pommers Konzeption des ‚echten Volkslieds‘ fügen würde und die maschinelle Dokumentation dem eigenen Verständnis der mündlich tradierten, ländlichen Musik widersprechen könnte:

[54] Zwei Hörbeispiele davon sind unter https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pommer_Familie.xml (letzter Zugriff: 30.04.2018) verfügbar.

> Pommer’s protest could be explained from his ideas of the characteristic folk song. As a representative of the romantic, patriotic, and ultimately nationalistic tradition, he claimed to know the true and authentic folk song […] It may, therefore, be concluded that Pommer probably feared that this machine would reproduce – and the carrier would preserve – something that would not fit into his concept. (Lechleitner 2005, S. 105)

Die Ablehnung der Technologie aus Bedenken, die Deutungshoheit über die Musik dadurch an die Maschine zu verlieren, bildet natürlich keinen historischen Einzelfall, die ähnliche Problematik in der bis heute aktuellen Debatte ‚social theory‘ versus ‚scientific theory‘ wurde bereits erwähnt (siehe Kap. 2.2.1).

Die Ablehnung der Phonographie darf an dieser Stelle noch weiter interpretiert werden: Die Transkription stellt einen Prozess dar, bei der sich die Transkribierenden auf selektive musikalische Informationen beschränken, und andere Informationen bewusst oder unbewusst ausschließen. Eine Mehrdeutigkeit des Klanges wird durch die Verweigerung der Tonaufnahme im Vornherein ausgeschlossen und die Deutungshoheit liegt damit allein beim Autor oder der Autorin der Notenschrift. Vor dem Hintergrund Pommers autoritären Vorgehens, welches seine Mitstreiter vehement kritisierten (siehe Kap. 3.2.1), kann diese Entscheidung nachvollzogen werden: Durch den Verzicht auf Tonaufnahmen wurde ausgeschlossen, dass nachfolgende Forschende, möglicherweise eine spätere Generation, die Aufnahmen anders verstehen und verschriftlichen, und diese deshalb fortan anders vermittelt und tradiert würden. Die Entscheidung, auf den Einsatz des Phonographen zu verzichten, hat Konsequenzen, die bis heute andauern. Rückblickend kann davon ausgegangen werden, dass potenzielle Tondokumente, verglichen mit den Transkriptionen, heute einen höheren Stellenwert einnehmen würden. Dass die Notenschrift als wichtigste und zuverlässigste Quelle der Jodler

und Juchzer um die Jahrhundertwende behandelt wird, bleibt dadurch bedingt, dass keine korrespondierenden Tonaufnahmen vorliegen.

3.2.5 Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Vorgängig konnte am Beispiel der Transkription der Hirtengesänge in der Schweiz zu Beginn der 19. Jahrhunderts gezeigt werden, dass die Verschriftlichung einer Musikpraxis ihrer Valorisierung und ihrer Etablierung im Kanon der Musikstile dienen kann (Kapitel 3.1). Diese Funktion der Musikschrift zeigt sich auch in Bezug auf die zahlreichen Transkriptionen Pommers und dessen Umfeld. Insbesondere betrifft das den Fall der Juchzer und Schreie: Ihre Akzeptanz im Repertoire des mündlich überlieferten Gesangs ging untrennbar mit der Verschriftlichung einher. Die erstaunliche Zahl der Transkriptionen und die hohen Auflagen von Volksliedern, Jodlern und anderen Gesängen kann mit den in Kapitel 3.1 behandelten hohen Auflagen von schweizerischen ‚Kuhreihen' in der Periode von 1800 bis 1840 verglichen werden, zeigt aber in Bezug auf die Intentionen und die editorische Vorgehensweise Unterschiede. Pommer lehnte jegliche Technologisierung der Musik ab, seien dies der Gebrauch von Phonographen für die Forschung, die musikalische Erweiterung mit Harmonien oder die Komposition von instrumentalen Begleitungen.

Die Motivation Pommers bildete das Miteinbeziehen der ländlichen Gebrauchsmusik Österreichs in die ‚Deutschnationale Bewegung', der Pommer in Form von politischen und ehrenamtlichen Tätigkeiten angehörte (Mochnar-Kircher 2004, S. 53). Die autoritäre und politisch motivierte Führung der Sammlungs- und Forschungsvorhaben wurde von Blümml, Kohl und Reiter (1910, S. 4) kritisiert. Die technologiekritische Haltung Pommers fügt sich zudem in seine Idee des ‚Echten', ‚Urtümlichen' und ‚Gewachsenen' in der Musik ein. Durch die Vermeidung von Tondokumenten wurde die Deutungshoheit über die Musik bewahrt, die

schriftliche Form konnte nicht durch alternative Analysen und Transkriptionen hinterfragt werden. Für die Entwicklung der Musiktranskription im Alpenraum sind Pommers Arbeiten derweil bedeutsam, weil darin verschiedene Innovationen dokumentiert werden können und das schriftliche Repertoire des Jodlers in Österreich bis heute von Pommers Transkriptionen und seinem Musikverständnis geprägt wird. Pommer schuf rigoros deskriptive Aufzeichnungen, da er Anpassungen an musikalische Konventionen generell ablehnte. Die naive, deskriptive Transkriptionsweise, welche Josef Pommer propagierte, steht im Widerspruch zur Tendenz der kunstmusikalischen ‚Aufwertung' der oral tradierten ländlichen Musik durch die Harmonisierung und das In-Form-Bringen der Musik für die Darbietung in Salons, Konzerthäusern und Theatern.

1906 veröffentlichte Pommer eine Anleitung zur Transkription von ‚Volksweisen', das erste notationstechnische Grundlagenwerk für die Verschriftlichung mündlich überlieferter Musik im Alpenraum. Interessanterweise erschien die *Anleitung* in Wien damit fast Zeitgleich mit Abrahams und Hornbostels (1909) Vorschlägen für die Transkription ‚exotischer' Musik in Berlin. Bedenkend, dass sich die damals neue Disziplin der vergleichenden Musikwissenschaft der Erforschung außereuropäischer Musik widmete und nicht mit der mündlich überlieferten Musik Mitteleuropas, fällt die Gleichzeitigkeit der beiden Transkriptionsgrundlagen dennoch auf.[55]

Als wesentlichen Beitrag zur Tradierung des wortlosen Gesangs im Alpenraum kann die Transkription einer Vielzahl von ‚Schreien' oder ‚Juchzern' beurteilt werden. Diese hatten in der Frage, ob sie überhaupt als Musik betrachtet werden sollen, einen grenzwertigen Status; die Anwendung der Musiknotation auf den

[55] Ein Vergleich kann außerdem von Pommers *Anleitung* zu Leoš Janáčeks Aufsatz *Wir sammeln das böhmische Volkslied in Mähren und Schlesien* gezogen werden (Deutsch und Hois 2004, S. 45).

Klang der Schreie hat die Juchzer jedoch unmissverständlich als musikalische Erzeugnisse emanzipiert.[56] Die Unbestimmtheiten in der mündlich tradierten Musik wurden teilweise von Pommer in die Notation eingeflochten, dabei werden verschiedene Varianten angegeben, wenn auch nicht systematisch. Dasselbe gilt für das typische Phänomen des Stimmregisterwechsels, welches Pommer in einem Fall mit Hilfe von diakritischen Zeichen transkribierte.

Die technologiekritische Haltung Josef Pommers hat die Fortschritte der Tonaufnahmetechnik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts an ihrem Lauf erwartungsgemäß nicht behindern können. Die musikethnologischen Aufnahmetätigkeiten im deutschsprachigen Alpenraum blieben jedoch verglichen mit anderen europäischen Regionen sehr beschränkt.[57] Im Jahr 1936 brach der junge deutsche Musikwissenschaftler Wolfgang Sichardt, ausgerüstet mit der neuesten

[56] In der österreichischen Monarchie erfolgte durch den ersten Weltkrieg eine Ruptur, die alle Bereiche des kulturellen Lebens erfasste. Auch die Aufzeichnung von Jodlern und Juchezern erlitt nach dem Suizid Pommers 1918 einen Einbruch, der Schrei und der Juchzer konnte in den Jahrzehnten nach dem Wirken Pommers dennoch als musikalische Kategorie etabliert bleiben. Die Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* wurde zwar weitergeführt, jedoch wurden Jodler nur noch in sehr seltenen Fällen abgedruckt, der Schwerpunkt verlagert sich auf Volkslieder und Volkstänze. Verschiedene Autorinnen und Autoren aus der Musikforschung und der Volkskunde haben sich jedoch ihrer angenommen und die Juchzer in Verbindung mit traditioneller Musik jeweiliger Regionen gebracht. In einigen Fällen wurde der Schrei als Vorstufe zum Gesang betrachtet, um die Entwicklung der ganzen Musik unter evolutionstheoretischen Methoden zu konstruieren (beispielsweise in Walter Wioras *Vier Weltalter der Musik*, 1961).

[57] Suppan und Bornemann (1976, S. 126) schrieben hierzu: „While composers like Béla Bartók and Zoltán Kodály initiated field research in Hungary and the western and southern Slavonic regions, and while the Phonograph Archives of the Austrian Academy of Sciences in Vienna collected and documented numerous recordings from other continents, field recordings in Austria were, alas, limited to individual efforts such as those of Karl Magnus Klier, Wolfgang Sichardt, and others. Only after World War II did sound-recording apparatus become fully utilized by Austrian musicologists and ethnomusicologists."

Tonaufnahmetechnologie, zur ersten derartigen Forschungsreise in die Schweizer Berggebiete auf.

3.3 Die Feldforschungen Wolfgang Sichardts in der Schweiz und ihre Rezeption

Wolfgang Sichardt (1911–2002) studierte Kunstgeschichte und Musikwissenschaft und verfasste an der Universität Jena seine Dissertation mit dem Titel *Der Alpenländischen Jodler und den Ursprung des Jodelns* (Sichardt 1939). Nach Kriegsende geriet Sichardt in französische Kriegsgefangenschaft und kehrte erst nach zwei Jahren nach Deutschland zurück. 1953 trat er eine Stelle als Musikbibliothekar in Wiesbaden an, wo er bis zu seiner Pensionierung arbeitete.[58]

Über den musikwissenschaftlichen Werdegang Wolfgang Sichardts wurde wenig bekannt, was über seine Dissertation und die damit zusammenhängenden Forschungen hinausginge. Seine Publikationen umfassen die Monographie *Der alpenländische Jodler* von 1939 und eine Reihe kurzer Artikel in den Jahren 1936–1939, respektive einen Artikel von 1949, die er teilweise als Mitautor seines Doktorvaters Werner Danckert (1900–1970) verfasste.

Im Rahmen seines Dissertationsvorhabens führte Sichardt im September und Oktober 1936 eine sechswöchige Feldforschung in der Schweiz durch und nahm Jodel, Lieder, Alphornweisen und Viehlockrufe an verschiedenen Orten der deutsch- und französischsprachigen sowie der rhätischen Schweiz auf. Unter diesen Tonaufnahmen befinden sich äußerst interessante Beispiele des alpenländi-

[58] Für die personenbezogenen Informationen in diesem Abschnitt danke ich Martina Sichardt (pers. Komm., 02.02.2018).

schen Jodels, die sich fundamental vom damals in Rundfunk- und Schallplattenproduktionen gepflegten Stil[59] unterscheiden. Die Tonaufnahmen, die aus den Feldforschungen 1936 entstanden, sind in mehrfacher Hinsicht wichtig für die Geschichte der Jodeltranskription und das Verhältnis von Tonaufnahmen und Transkriptionen in ihrer historischen Rezeption.

Die Feldforschung Sichardts stellt auch einen Bruch mit Richtlinien für Liedersammlungen dar, wie sie in derselben Zeit vom Musikwissenschaftler Walter Wiora (1906–1997) verfasst wurden (Wiora 1938, S. 53).[60] Eine Anpassung an mu-

---

[59] Eine große Zahl von Aufnahmen dieses populären Jodelliedstils auf Schallplatten sind über die Schweizerische Nationalphonothek zugänglich.

[60] Die Kontroverse zwischen der formellen, technischen Instandsetzung der Musik durch die Notenschrift und dem Anspruch einer authentischen Wiedergabe der mündlich tradierten Musik rief nach Erklärungen. Die Komplikationen zwischen den Ansprüchen kunstmusikalisch angepasster Bearbeitungen traditioneller Melodien und der deskriptiven Laut- und Klangtreue schuf eine Nachfrage nach ‚wissenschaftlichen Volksliedausgaben' (Wiora 1838, S. 53). Wiora argumentiert folgendermaßen: „Wissenschaftliche Volksliedausgaben sollen Spiegel des tatsächlichen Volksgesanges sein: das ist ihr Sinn und oberster Grundsatz. Sie sollen das Liedgut wiedergeben, das im Volk gesungen wird, und zwar so, wie es gesungen wird, ohne Änderung. In ihrer Idee unterscheiden sie sich also scharf von denjenigen Ausgaben, die zwar auch Volksweisen bringen, doch nicht in einer Form, wie sie das Volk singt, sondern mit Verbesserungen, Klavierbegleitungen oder sonstigen Veränderungen und Zusätzen. In der geschichtlichen Wirklichkeit aber hat sich diese Scheidung erst spät vollzogen" (Wiora 1938, S. 53). Die Vorgabe, Transkriptionen ‚ohne Änderung' anzufertigen, entspricht des Weiteren der Anweisung Pommers (siehe Kap. 3.2.2). Dieser Anspruch kann jedoch unmöglich erfüllt werden, wie bereits anhand der Geschichte der ‚Kuhreihen'-Transkriptionen demonstriert wurde: Die schriftliche Form beinhaltet a priori eine Vielzahl an Informationen, die durch die Kenntnisse und die Wahrnehmung der Aufzeichnenden entstanden. Dazu gehört die kategoriale Einteilung des Tonmaterials und die rhythmische Einteilung ebenso wie Entscheidungen über die Transkription oder die Auslassung weiterer musikalischer Parameter. Später führt Wiora jedoch aus, dass die Quellen dieser Forschungsausgaben dennoch einem Selektionsprozess unterliegen (Wiora 1938, S. 62): „Die Forschungsausgabe soll ein treuer Spiegel des Volksgesanges sein. Sie muss darum auch Missformen wiedergeben: vulgäre Lieder, Bänkelgesang, schlechte Fassungen, Trümmer. Es ist aber nicht notwendig, diese

sikästhetische Konventionen oder eine Auswahl als wertvoll betrachteter Gesänge beabsichtigte Sichardt nicht: Im Kontrast dazu stand gerade die Suche nach Erscheinungen, die den bestehenden Konventionen widerstreben, im Vordergrund. Dadurch sollte die Existenz von „älteren Schichten“ (Sichardt 1936b, S. 178) der Musik, welche über Jahrhunderte konserviert wurden, nachgewiesen und durch Ton- und Notendokumente belegt werden. Folglich versuchte Sichardt bei der Transkription, Abweichungen von tonalen und metrischen Normen nicht aufzulösen oder anzugleichen, sondern diese umso mehr hervorzuheben.

Für die Art und Weise, wie die wortlosen Gesänge des Alpenraums transkribiert wurden, leistete Sichardt wesentliche Änderungen und Neuerungen. Die Bedeutung, die Hintergründe und die Resultate der Feldforschung Sichardts sind zu diesem Zweck zu erörtern und die Rezeption seiner Tonaufnahmen und Transkriptionen zu analysieren.

3.3.1 Motivation und Rahmenbedingungen

Initiiert wurde die Dissertation Sichardts durch Danckert, welcher im Jahr 1937 in der Zeitschrift *Anthropos* einen Artikel unter dem Titel ‚Musikwissenschaft und Kulturkreislehre‘ veröffentlichte. Danckert war zu seiner Zeit eine wichtige Stimme für die Implementation der Theorien der Kulturkreislehre (siehe Kap. 3.3.3) in die Musikwissenschaft. Er argumentierte in seinem Artikel, dass die me-

---

sämtlich abzudrucken und ausführlich zu behandeln, sondern meist werden einige Proben, ein Verzeichnis und ein Hinweis auf ihre Verbreitung genügen […] Nur was für die Öffentlichkeit denkwürdig ist, verdient der Veröffentlichung. Dass eine Sängerin, als sie dem Aufzeichner vorsang, schlecht intonierte und das Tempo verschleppte, braucht man nicht in jedem Fall niederzulegen; es genügt, ein für viele Male auf solche Eigenschaften kunstlosen Singens hinzuweisen.“

lodiebildenden Tonskalen als Stilmittel zu erforschen seien, um „Form- und Sinngehalt tönender Gebilde zu ermitteln", denn aus den melodischen Strukturen und Tonmaterialien konnten gemäß Danckert unterschiedliche kulturelle „Schichten" des musikalischen Kulturguts abgeleitet werden (Danckert 1937b, S. 2). Ferner förderte Danckert eine „grundsätzliche Erneuerung der phonographischen Aufnahmetechnik", um „den Versuch einer Gesamtschau und einer Gliederung im Sinne der kulturhistorischen Methode zu wagen" (Danckert 1937b, S. 2).

Im Jodel könnten gemäß Danckert „die Spuren alter mutterrechtlicher Unterschichtungen" und „Überbleibsel dieser offenbar alt mittelländischen Musikkultur" gefunden werden, insbesondere in denjenigen Stilelementen, die von der abendländischen Kunstmusik unabhängig tradiert wurden (Danckert 1937b, S. 6).

Vor dem Hintergrund diesen Überlegungen muss die Dissertation Wolfgang Sichardts gelesen werden: Der junge Musikwissenschaftler wurde auf eine von der Universität Jena und der AEG (‚Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft')[61] unterstützte Forschungsreise geschickt, mit dem Auftrag, Funde ‚älterer Schichten' musikalischer Stile im alpenländischen Jodel ausfindig zu machen und diese in unterschiedliche historische Epochen zu klassifizieren. Im Sinne dieser Aufgabenstellung führte Sichardt seine Feldforschung durch und verarbeitete die aus seinen Tonaufnahmen gewonnenen Erkenntnisse im Rahmen seiner Dissertation *Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns* (1939). Wie von Danckert gefordert, wertete Sichardt stilbildende Elemente, welche von den Konventionen der europäischen Kunstmusik abweichen, als Residuen einer vergangenen Epoche und verortete sie dementsprechend in tieferen, älteren ‚Schichten'. Die Aufnahmen wurden chronologisch absteigend in fünf Schichten eingeordnet:

[61] Die AEG stellte die notwendige Ausrüstung, insbesondere ein Magnetophon, zur Verfügung.

Die „Jüngste Schicht“, „Barock“, „Renaissance“, „Mittelalter“ und die „Vorgregorianische Schicht“ (Sichardt 1939, S. 4–40).

Vor dem Hintergrund der zeitbedingten Theorien, dem Einfluss Danckerts als Betreuer des Dissertationsprojekts und der Rolle der ‚Rassenkunde‘ in der Anthropologie während der nationalsozialistischen Periode in Deutschland[62] waren die Schlüsse, die Sichardt aus seinen Daten zog, plausibel, nach heutigem Forschungsstand sind sie hingegen mehrheitlich obsolet: In der Nachkriegszeit wurde die Kulturkreislehre methodologisch falsifiziert und Sichardts Schlussfolgerungen verloren darum ihre wissenschaftliche Validität. Dass die Arbeit dennoch relevant blieb, kann einerseits dem Umstand zugeschrieben werden, dass die Tonaufnahmen die ersten Aufnahmen des Jodelns in der Schweiz darstellen, welche im Feld und nicht im Tonstudio durchgeführt wurden. Sie stellen für die musikethnologische Forschung eine interessante Quelle dar, denn die Magnetbandaufnahmen von 1936 sind näher an dem performativen musikalischen Ereignis dran, als das bei Aufnahmen aus dem Tonstudio angenommen werden kann.[63] Andererseits wurden die Transkriptionen aus Sichardts Publikationen als zuverlässige Quelle aufgenommen und wiederholt zitiert, so auch im Artikel *Jodeln* im

[62] Die Einflüsse der damals in Deutschland dozierten ‚Rassenkunde‘ sind bei Sichardt vorhanden, wenn auch ausschließlich im letzten Kapitel, „Musikethnologische Ausblicke“ betitelt, eingeordnet. Unter Sichardts Quellen befindet sich auch Egon von Eickstedts *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit*, neben mehreren weiteren Publikationen zu dieser Ideologie.

[63] Thiel (1997, S. 97) beschrieb die Anpassung der Interpretation an die Ästhetik der Salonmusik bei den frühen Schallplattenaufnahmen des Jodlers: „In der Funktion der Umgangsmusik sang bzw. singt man in Österreich kaum Jodler mit Klavierbegleitung. […] Als Darbietungsmusik konnte er wie auch der Wiener Dudler Klavierbegleitung haben. Bei frühen Schallplattenaufnahmen pflegte man auch solche Personen am Klavier zu begleiten, die zu jodeln verstanden, ihre Kunst aber nicht unbedingt im Bereich der Darbietungsmusik ausübten, sondern im privaten oder geselligen Kreis. Die Verwendung des Klaviers erklärt sich u.a. aus dem Umstand, dass in den Aufnahmeräumen […] ein solches Instrument oder ein Pianino vorhanden waren. Diese eigneten sich gut für die früheste Aufnahmetechnik […]“.

Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Wiora 1958, Sp. 77). Den Beitrag Sichardts für die schriftliche Repräsentation der traditionellen Musik des Alpenraums zu untersuchen, lohnt sich bereits aus diesen Gründen.[64]

Über die Vorbereitungen, den Ablauf und die äußeren Umstände der Forschungsreise von 1936 können nur wenige Informationen mit Sicherheit belegt werden. Sichardt streute in seinen eigenen Publikationen nur vereinzelte Informationen ein, welche Rückschlüsse auf die Gewährspersonen, die Auswahl des Tonmaterials oder die Umstände der Reise zulassen. So wurden zum Beispiel über die Sängerinnen und Sänger, die auf den Magnetbandspulen zu hören sind, der Vor- und Nachname und in einigen Fällen die Berufe festgehalten (Sichardt 1939, S. 170). Einige wichtige Rahmendaten sind in den Aufsätzen, welche in den Jahren 1936 bis 1939 veröffentlicht wurden, enthalten. Über die Absicht seiner Forschungsreise schrieb Sichardt in der Monatsschrift *Die Musik* vom 07.12.1936:

> Im Auftrage des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Jena unternahm ich im Sommer dieses Jahres eine volkskundlich-musikwissenschaftliche Forschungsreise im Schweizer Alpengebiet. Es handelte sich darum, Älplergesänge wie Jodler, Kuhreigen, Alpsegen, Juchzer und Alphornweisen in möglichst klanggetreuen Schallbildern zu sammeln und damit einem lange vernachlässigten

[64] Ein Vergleich zu den Südtiroler Feldforschung Alfred Quellmalz, die von Nußbaumer (2001) ausführlich untersucht worden sind, ist naheliegend, aber in Bezug auf Umfang, wissenschaftliche Ressourcen und Zielsetzungen bestehen wesentliche Unterschiede. Die Bilanz von Quellmalz Forschungen ist sehr umfangreich, 337 Tonbänder mit 2490 Einzelaufnahmen liegen vor (Nußbaumer 2001, S. 176), welche im Kontrast zu 11 Magnetbänder von je ungefähr 15 Minuten Dauer stehen. Quellmalz war Leiter der Forschungsgruppe Volksmusik in Südtirol und verfügte über personelle und finanzielle Ressourcen, die Sichardts Möglichkeiten als Doktorand weit überstiegen.

> Zweige unserer musikalischen Volkskunde neuen Anschauungsstoff zuzuführen. (Sichardt 1936b, S. 12)

Sichardt erklärt im gleichen Aufsatz, der vordringlichste Auftrag sei, „jene [sic] ältere und älteste Melodiegut zu erschließen, das glücklicherweise noch heute wenigstens in einigen abgelegenen Alpenländern sich lebendig erhielt" (Sichardt 1936b, S. 12). Der Bestand der wenigen Tonaufnahmen, welche aus dem Alpengebiet bekannt sind und die Sichardt als „stilistisch kaum sonderlich bemerkenswert" (Sichardt 1936b, S. 12) beschreibt, sollte erweitert und verbessert werden. Danckert betrachtete die bestehenden Aufzeichnungen aus dem Alpenraum ebenfalls als defizitär und erhoffte sich durch die Tonaufnahmen aus der Schweiz, essentielle Aspekte dieser Musik zu ergründen, denn die wichtigsten musikalischen Parameter waren in den existierenden Transkriptionen seiner Ansicht nach nicht vorhanden:

> Text- wie Melodiesammler, Germanisten wie Musikhistoriker, sollten sich darüber im Klaren sein, dass bloße Aufzeichnungen – sie mögen von fachkundiger Hand herrühren – niemals als volkskundliche Quellen im eigentlichen und ursprünglichen Sinne gelten dürfen. Vielmehr handelt es sich bereits um subjektive Ausdeutungen, um mehr oder minder schematische Ausschnitte aus der Fülle des anschaulich dargebotenen. Dies gilt im besonderen Maße für die musikalische Seite des Volksgutes. Sämtliche älteren Liedsammlungen bringen nur den nackten Melodieumriss, ohne die feineren gestalthaften Züge von Rhythmus, Agogik, Dynamik, Artikulation, Klangfärbung auch nur andeutungsweise zu berücksichtigen. Gerade diese qualitativen Züge, diese Eigenheiten der Vortragsweise sind es jedoch, die der neueren Forschung immer entschiedener als

> bedeutsame Ansatzpunkte volkskundlicher Erkenntnis entgegentreten. Nicht das Was, sondern auch das Wie des Singens und Musizierens birgt wichtige Aufschlüsse. (Danckert 1937a, S. 282)

Konsequent forderte auch Sichardt (1938, S. 315) „ein Ausgehen vom lebendigen Klangbild als dem einzig ursprünglichen und verlässlichen Quellenstoff". Dies erforderte auch eine erweiterte Musiknotation, um die von Danckert (1937a, S. 282) geforderten „feineren gestalthaften Züge von Rhythmus, Agogik, Dynamik, Artikulation [und] Klangfärbung [...]" zu beschreiben.

3.3.2 Feldforschungsreise und Tonaufnahmen

Die Aufnahmen Sichardts entstanden mittels des neu entwickelten AEG-Magnetophons K2, welches von der Firma AEG zu Versuchszwecken zur Verfügung gestellt wurde.[65] Die neuesten Errungenschaften der Tonaufnahmetechnologie ermöglichten Aufnahmen in entlegenen Berggebieten, auch wenn dies mit Schwierigkeiten verbunden war: Sichardt war alleine unterwegs, und er wurde gebeten, das Gerät niemandem zu einer möglichen Reparatur zu übergeben – die AEG wollten offenbar vermeiden, dass die Konkurrenz das Gerät studieren könnte. Sichardt unterstrich die Bedeutung der aufnahmetechnischen Innovation für die Feldforschung. Die Gewährsleute waren seiner Erzählung nach begeistert über den Umstand, dass die Aufnahmen gleich anschließend angehört werden konnten. Erschwerend kam allerdings dazu, dass die ländlichen Gemeinden in der Schweiz zu jener Zeit nicht über ein umfassendes Stromnetz verfügten, was bedeutete, dass sich Sichardt nach Aufnahmeorten richten musste, an welchen die

[65] Die Informationen in diesem Abschnitt lieferte Sichardt in einem Interview mit dem Tontechnikexperten Friedrich Engel vom 11.09.1986 (Tonaufnahme des Interviews mit freundlicher Genehmigung von Friedrich Engel).

nötige Stromspannung verfügbar war. Auf einer handgefertigten Landkarte sind die Orte der Feldaufnahmen verzeichnet (Sichardt 1939, S. 169):

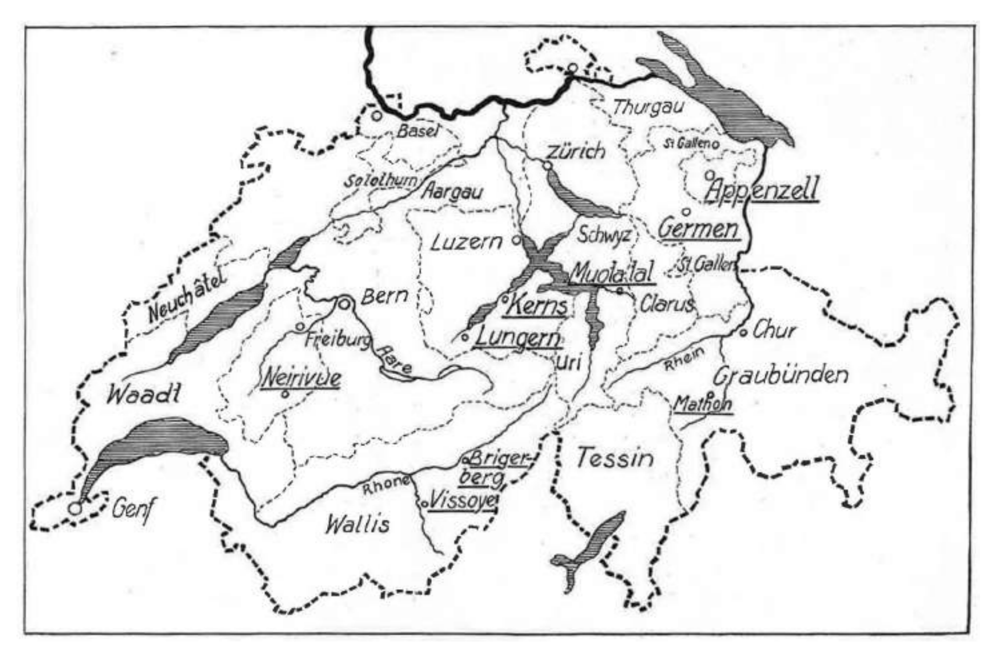


Abbildung 19: Karte mit den Orten, an denen Sichardt Feldaufnahmen machte (Sichardt 1939, S. 169).

Unterstrichen sind diejenigen Ortschaften, in welchen die Aufnahmen gemacht wurden. Eine genaue Rekonstruktion der Herkunft der Tonaufnahmen wird jedoch dadurch erschwert, dass einige geographische Unklarheiten oder Verwechslungen in die Publikation eingegangen sind. In einer Rezension im Jahrbuch *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* (‚R.-I.‘ 1944, S. 110) werden die mangelhaften geographischen Kenntnisse des Feldforschers und die teilweise ‚flüchtige‘ Behandlung der einzelnen Regionen, insbesondere des rätoromanischen Gebiets, kritisiert: „[...] es gibt bei uns keinen Kanton Toggenburg und keinen Kanton

Berner Oberland, die Flumser und nicht die Flimser Berge liegen im St. Gallischen […]. So ist denn die ganze Abhandlung mit etwelcher Vorsicht zu benützen“ (‚R.-I.‘ 1944, S. 110).

Die mangelhafte Behandlung der Geographie hat zur Folge, dass nicht eindeutig klar wird, wo genau die Tonaufnahmen stattgefunden haben. Die Zahl der Aufnahmen variiert innerhalb der bearbeiteten Landkarte. Die umfassendsten Tondokumente liegen für die Aufnahmeorte Appenzell und Muotathal vor, wo Sichardt besonders ‚alte‘ Melodien vorgefunden habe, welche für die Frage nach dem ‚Ursprung des Jodelns‘ dienlich sein würden. Zusammengefasst liegen, verteilt auf die zwölf Magnetbandspulen, folgende Aufnahmen vor (die Bezeichnungen für die Musikstücke entsprechen wörtlich denen des Originals):

Spulen	Ort	Aufnahmen (gemäss den Bezeichnungen Sichardts [1939:171])
1, 2	Appenzell	9 Solojodel, 1 Jodler mit Viehlockrufen, 1 Kuhreihen, 2 Jodelduette, 5 Alphornweisen, 1 Alphornskala, 2 Jodellieder
3	Nesslau	4 Solojodel, 2 Jodelduette
3, 4	Kerns	5 Solojodel, 1 Alpsegen, 1 dreistimmiger Jodler, 3 Alphornweisen, 1 Alphornskala
4, 5	Lungern	7 Solojodel, 3 zweistimmige Jodel, 'Rufe und Juchzer', 2 Jodellieder
6, 7	Muotatal	11 Solojodel, 8 Jodelduette, 6 Alphornmelodien, 2 Alphornweisen, 1 Alphornskala, 2 Viehlockrufe, 1 Alpsegen (gesprochen)
7, 8	Mathon	17 Lieder, 2 Jodellieder, 1 Jodelduett
9	Brigerberg	5 Solojodel
10	Vissoie	1 Jodler, 5 Lieder
10, 11	Neirivue	1 zweistimmiger Jodel, 4 Jodellieder, 1 Lied mit Refrainjodel, 1 Ranz des Vaches, 1 Alphornmelodie

Tabelle 3: Zusammenfassungen der Tonaufnahmen Wolfgang Sichardts (1939, S. 171).

Die zwölfte Spule beinhaltet keine Feldaufnahmen, sondern Klaviermusik, teilweise fragmentarisch, sowie kleine Gesprächsfetzen. Möglicherweise dienten diese als Testaufnahmen für die Handhabung des Magnetophons. Die Bezeichnungen der einzelnen Stücke, die Sichardt verwandte, sind in Tabelle 3 übernommen worden. Sie sind allerdings in einigen wenigen Fällen irreführend, wie im Fall des auf Spule 1 aufgenommenen Appenzeller ‚Kuhreihens', bei dem es sich

in Wirklichkeit um das *Sennenlied* des Appenzeller Komponisten Heinrich Tobler (1777–1838) handelt (Tobler 1837, S. 16). Unklar bleibt zudem Sichardts Unterscheidung von ‚Jodellied‘ und ‚Lied mit Refrainjodel‘. Der Fokus der Feldforschung lag nicht auf Liedern, sondern auf wortlosem Jodel: Bei den in der Tabelle mit ‚Jodel‘ bezeichneten Aufnahmen werden ausschließlich wortlose Melodien genannt, alle textierten Melodien sind als ‚Lieder‘ etikettiert.

Die Magnetophonaufnahmen von 1936 wurden bis heute, rund 80 Jahre nach der Publikation Sichardts, nicht weiter wissenschaftlich ausgewertet. Das wird neben dem bereits erwähnten abflachenden Interesse an dieser Musik auch dadurch bedingt, dass die Aufnahmen nie veröffentlicht wurden, den Aufbewahrungsort der Originale kennen bis heute nur wenige Interessierte Personen. 2008 wurden sie dem Phonogrammarchiv in Wien übergeben und sind seither der Öffentlichkeit zugänglich (Brandl 2009, S. 204).

Im Unterschied zu den Tonaufnahmen wurden die von Sichardt publizierten Transkriptionen für die wissenschaftliche Arbeit rege genutzt und sind in die Diskurse um die Musikgeschichte des Alpenraums eingeflossen. Sichardts Dissertation beinhaltet 139 Notenbeispiele; einen substanziellen Teil davon, 33, bilden die eigenen Transkriptionen der Tonaufnahmen aus der Schweiz.

Ein Teil der Aufnahmen konnten im Rahmen dieser Forschung aktiven Jodlerinnen und Jodlern aus den entsprechenden Gegenden vorgespielt werden, und so konnten einige Hintergrundinformationen über die Personen auf den Magnetbandaufnahmen gewonnen werden. Die Aufnahmen vom Brigerberg (Magnetbandspule 9) konnten mit einem Notenbüchlein verglichen werden, das höchstwahrscheinlich aus der Feder des Briger Lehrers Theodul Erpen stammt. Erpen war Lehrer in Ried-Brig, Theoduls Sohn Karl Erpen (*1935) gründete den Jodl-

erklub „Zer Tafernu“ in Ried-Brig mit und gab das Notenbüchlein an den Jodelkomponisten Ewald Muther weiter, dem diese Information zu verdanken sind (pers. Komm. Muther, 19.01.2018). Mindestens zwei der bereits von Theodul Erpen transkribierten Naturjodel sind auch in Sichardts Aufnahmen zu finden: *Der Brigerberger* als ‚Solojodel 9I‘ und *Der Gampischer* als ‚Solojodel 9K‘. Der Name des Solojodlers Johann Eyer kann im Protokollbuch des Jodlerklubs Immergrün gefunden werden: Ein „Hans Eyer, des Wendelin“ war Passivmitglied des Jodlerklubs Immergrün. Derselbe Johann Eyer hat dem Jodlerklub Immergrün seinen Namen gegeben, war ‚Transportchef‘[66] des Klubs und stammte aus Brig. Über die Aufnahmen in Appenzell hat Erwin Sager vom Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik eine Liste von Korrigenda und Zusatzinformationen erarbeitet und diese zur Verfügung gestellt (siehe Anhang 8.2). Die Liste enthält zudem Informationen über die Jodlerinnen und Jodler, welche auf den Magnetbandspulen 1 und 2 zu hören sind.

Um die Prozesse hinter der Transkription der Feldaufnahmen zu verstehen, ist ein Einblick in die wissenschaftsgeschichtlichen Rahmenbedingungen jener Epoche unabdingbar. Die theoretische Einbettung von Sichardts Forschung in die Kulturkreislehre, welche er aufgrund der Supervision durch Werner Danckert übernahm,[67] muss für die kritische Analyse der Notation berücksichtigt werden, obwohl diese Theorien heute überholt sind: Die grundlegenden Theorien setzen für die Auswahl und die Behandlung des transkribierten Tonmaterials den Fokus und führen schließlich zu Priorisierungen und Unterlassungen bei der Verschriftlichung.

[66] Welche Tätigkeiten dieses Amt konkret beinhaltete bleibt unklar.
[67] Die Annahme, dass dieser Impuls von Danckert kam, ist aufgrund des Zeitpunkts von Danckerts Artikel *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre* und den Danckert-Zitaten in Sichardt (1939, zum Beispiel S. 107) plausibel.

3.3.3 Theoretischer Hintergrund von Sichardts Forschung in der Kulturkreislehre

Im William Foys[68] (1873–1929) Vorwort zum Grundlagenwerk *Methode der Ethnologie* des Anthropologen Fritz Graebner (1877–1934) wird die grundlegende Forschungsfrage der Kulturkreislehre von Foy folgendermaßen formuliert (Foy in Graebner 1911, S. XVI): „welcher Kulturschicht gehört das einzelne Kulturelement, die einzelne Kulturform an, und wie sind diese Kulturschichten, Kulturelemente und Kulturformen aufeinander gefolgt?“ Diese Frage wurde auch in Bezug auf die ästhetisch unterschiedlichen Stile des Jodels gestellt. Der Einfluss durch Danckert zeigt sich bei Sichardt unzweifelhaft im Gebrauch der wissenschaftlichen Quellen. So urteilt Sichardt in der Einleitung „Die musikethnologischen Forschungen der letzten Jahrzehnte und besonders die Untersuchungen von W. Danckert über ‚Musikwissenschaft und Kulturkreislehre‘ [Danckert 1937b] haben uns wesentliche Aufschlüsse über die Weltverbreitung der Jodel- und Falsettstile erteilt“ (Sichardt 1939, S. 1).

Zum Hintergrund der theoretischen Annahmen, welche Sichardt zu seiner Konzeption von Schichten führte, zählt gemäß dem Musikwissenschaftler Albrecht Schneider die von Danckert aufgestellte Hypothese einer Parallele von Pentatonik und Mutterrecht (Schneider 1976, S. 202). In Schneiders Monographie *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre* (1976) wird aufgezeigt, dass die Studenten Danckerts dessen Annahmen weiterführten:

> ‚Mutterrechtlich‘ geht es auch in der Dissertation eines weiteren Danckert-Schülers [neben Herbert Hübner] zu, in der Arbeit von

[68] William Foy und Fritz Gräbner gehörten beide der Kölner Schule der deutschen Anthropologie an und stehen in der Tradition von Leo Frobenius (1873–1938), welcher den Kulturkreisgedanken zuvor formulierte.

> Wolfgang Sichardt über ‚Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns'. Sichardt gelang es sogar, die schweizerischen Pfahlbaukulturen an die freimutterrechtliche Kultur [Fritz] Graebers anzuschließen und das Jodeln als pflanzerischen Singstil zu kennzeichnen […]. (Schneider 1976, S. 202)

Zu den ‚Schichten' im alpenländischen Jodel fand Sichardt durch den Vergleich mit schriftlichen Musikzeugnissen aus verschiedenen Epochen. Da diese Methode Sichardt zu den Schlussfolgerungen über das unterschiedliche Alter der Jodel führte, muss der Gedanke hinter der Einteilung in Schichten (Stratigraphie) hinterfragt werden. Die Stratigraphie bildet in der Geologie und in der Archäologie die wissenschaftliche Methode für die Altersbestimmung von Ablagerungen: Die Erdschichten können durch einen vertikalen Schnitt durch den Boden sichtbar gemacht und zeichnerisch oder photographisch festgehalten werden. Anschließend kann die Erdschicht anhand gut datierbarer Funde, wie etwa Münzen, einer Epoche zugeordnet werden. Diese Praxis der Stratigraphie kann aber unmöglich auf die mündlich überlieferte Musik übertragen werden, welche nicht in stabilen Schichten beobachtet werden kann, sondern stets nur in ihrer aktuellen Form. Somit kann die Einteilung der Feldaufnahmen in Stilschichten und, damit zusammenhängend, die Behauptung vormoderner, über Jahrhunderte konservierter Formen wegen der methodologischen Unzulänglichkeit nicht aufrechterhalten werden.

Der Transfer der stratigraphischen Methoden aus der Archäologie und der Geologie wurde in englischsprachigen Publikationen kritisch reflektiert, exemplarisch vom amerikanischen Ethnologen Clyde Kluckhohn (1905–1960) 1936 in seinem Aufsatz *Some reflections on the method and theory of the Kulturkreislehre*. Dieser erläuert, „The Schichten concept is clearly geological, and the idea of ‚cultural fossils' is clearly an analogy from palaeontology" (Kluckhohn 1936, S. 166). Die Analogie mit dieser naturwissenschaftlichen Methode wurde in der

englischsprachigen Forschungsliteratur somit bereits zum Zeitpunkt der hier diskutierten Tonaufnahmen hinterfragt. Auch wenn die Methodologie der Kulturkreislehre in den folgenden Jahrzehnten ihre Bedeutung verlor und die Projektion der unterschiedlichen Verhältnisse geographisch entfernter Kulturen auf Epochen einer zeitlichen Achse aufgegeben wurde, konnte die Idee des Fundes eines ‚gesunkenen' Kulturgutes überdauern – möglicherweise bleibt die Vorstellung, Klänge aus längst vergangenen Epochen mittels aktueller Beobachtungen und Aufzeichnungen rekonstruieren zu können, zu faszinierend, um aufgrund methodologischer Mängel fallen gelassen zu werden.

Zu welchen Schlussfolgerungen fand Sichardt basierend auf der Theorie der Kulturkreislehre? Gemäß seinem Auftrag fand er die ‚älteren Stilschichten' und beschrieb die Resultate seiner Auswertung folgendermaßen (gesperrter Begriff im Original):

> Noch ältere [als die Musik der Renaissance], bislang nur Spurenhaft aufweisbare Stilschichten des Jodlers zu erkunden, war eine der Hauptaufgaben der Schweizer Forschungsreise, die ich im Sommer 1936 im Auftrag des Jenaer Musikwissenschaftlichen Seminars unternahm. [...] Im Appenzeller Land fand ich vereinzelt Melodien der vermuteten Altschicht, aber als eine wahre Fundgrube archaischer Melodik erwies sich das abgelegene, vom breiten Strome der Liedertafelei und des Fremdenverkehrs noch wenig berührte M u o t a t a l. Bereits die Appenzeller Melodien archaischer Prägung wurden von den Einheimischen selbst als altertümlich (‚urchig') empfunden. Während meiner Aufnahmetätigkeit in Lungern hörte ich verschiedentlich von dem seltsamen Jodeldialekt des Muotatals. Man konnte ihn nicht recht beschreiben, aber soviel ging klar aus den Schilderungen hervor, daß es sich melodisch wie klanglich um etwas durchaus Eigenartiges, von den gemeinüblichen Schweizer Jodlern Abweichendes handeln mußte. (Sichardt 1939, S. 29)

Mit diesen Erkenntnissen wurde die Hypothese initiiert, dass im Muotatal dank dessen relativer Abgeschiedenheit das Liedgut vergangener Jahrhunderte (oder gar Jahrtausende) konserviert überdauerte und wie ein archäologischer Fund aus tiefgelegenen Schichten examiniert werden konnte. Diese Schlussfolgerungen beruhen zwar auf einer inzwischen überholten Denkweise, wurden aber von verschiedenen Autorinnen und Autoren reflektiert und teilweise bestätigt. Trotz methodischer Verankerung in der Kulturkreislehre und der bereits kurz nach der Veröffentlichung kritisierten Mängel in der Dokumentation und der Verarbeitung der Daten aus der Feldforschung wurden Sichardts Ergebnisse und seine Notenschriften an manchen Stellen unkritisch wiedergegeben, was aus ihrer Rezeption abgelesen werden kann. Der Jodelstil, der damals im Muotatal gepflegt wurde, basierte tatsächlich auf einem lokalen, nicht gleichstufig temperierten Tonsystem (siehe Kap. 5.4). Das lässt jedoch den Schluss, dieses Tonsystem sei über Jahrhunderte konserviert worden, nicht zu, vielmehr ist das Tonsystem in der oralen Tradition kontinuierlichen ästhetischen Veränderungen unterworfen.

3.3.4 Rezeption

Der Artikel in der Zeitschrift *Die Musik* (Sichardt 1936b) und die Publikation der Dissertation (1939) lösten unterschiedliche Reaktionen aus. Überwiegend wohlwollende Reaktionen erhielt das Buch *Der alpenländische Jodler* (1939) im damaligen Deutschen Reich, überwiegend ablehnende in der Schweiz. In einer Rezension in der Zeitschrift *Die Musik* schrieb der Musikwissenschaftler Wolfgang Boetticher[69] (1940, S. 20):

[69] Wolfgang Boetticher (1914–2002) promovierte 1939 mit einer Dissertation über Robert Schumann. Er wurde im Dritten Reich 1939 Leiter der musikpolitischen Verbindungsstelle ‚Amt Rosenberg', der Dienststelle für Kulturpolitik und Überwachungspolitik unter der Leitung von Alfred Rosenberg (Klee 2007, S. 61).

> Bei der gegenwärtigen Hochkonjunktur volksmusikalischer Betrachtungen wird gerade diese Jenaer Dissertation besonderes Interesse beanspruchen dürfen, weil hier zum erstenmal der Versuch unternommen wird, das in vielen kleinen Beiträgen und Aufsätzen bereits behandelte Jodlerproblem großzügig zusammenzufassen und wissenschaftlicher Klärung zuzuführen.

Während *Der alpenländische Jodler* von Bötticher wohlwollend aufgenommen wurde, erfuhr die Publikation in der Schweiz Skepsis oder Ablehnung. Verwiesen wurde bereits auf eine kritische Rezension im *Schweizerischen Archiv für Volkskunde*, welche inhaltliche Mängel kritisierte (siehe Kap. 3.3.2). Deren Verfasser (signiert als ‚R.-I.') resümiert:

> So ist denn die ganze Abhandlung mit etwelcher Vorsicht zu benützen, wobei wir aber dem Verfasser Dank wissen, das ganze Problem einmal aufgerollt und in mancher Hinsicht nützliche Vorarbeit geleistet zu haben. Das letzte Wort über den Jodel dürfte allerdings mit dieser Schrift noch nicht gesprochen sein. (R.-I. 1940, S. 111)

Während die Rezension eine sachliche Kritik basierend auf inhaltlichen Unklarheiten übt, sind auch zeitbedingte, politisch motivierte Ablehnungen anhand unveröffentlichter Quellen nachvollziehbar. Eine solche scharfe Kritik findet kann in einem Schreiben vom 20. Juli 1943 aus dem Nachlass Leuthold (Staatsarchiv Nidwalden P 137/5), signiert ‚Prof. Dr. A. Krupski'[70] und an den Aarauer Apotheker E. Wydler gerichtet, gefunden werden. Krupski schickte offenbar eine geliehene Kopie des ‚alpenländische Jodlers' an Wydler zurück und schreibt:

[70] Bei ‚A. Krupski' könnte es sich um den Zürcher Tierarzt und Professor für innere Medizin Anton Krupski (1889–1948) handeln, belegt werden kann dies jedoch nicht.

> Lieber Herr Wydler!
>
> In der Beilage erhalten Sie Bd. II [Der Reihe *Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft*] Wolfgang Sichardt ‚Der alpenländische Jodler' zurück.
> Mein Bruder und ich halten von dem Buch nicht viel, genau wie Ihr Onkel, der Musikprofessor ist. Es ist eine deutsche Erscheinung, wie solche jetzt eben herauskommen und von der Deutschen Regierung unterstützt werden. Brückenköpfe in fremden Ländern, zunächst harmlos scheinend und doch gefährlich und für ganz bestimmte Zwecke bestimmt.
>
> Indessen wird über eine derartige, sogenannte Wissenschaft, die Geschichte einmal schonungslos ihr Urteil fällen und sie steht bereits im Begriffe es ganz schonungslos zu tun.
>
> Mit den besten Grüssen,
>
> Prof. Dr. A. Krupski. (Krupski 1943, StANW P 137/5)[71]

Die Aussage Krupskis stellt zwar eine Anekdote dar, liefert aber einen Beleg für die politisch motivierte Ablehnung der Forschungsresultate in der Schweiz. Die Feldforschung und ihre Einbettung in die Kulturkreislehre konnte während des zweiten Weltkriegs als Versuch der Vereinnahmung des alpinen Kulturguts in den deutschen ‚Kulturkreis' interpretiert und aus diesem Grund abgelehnt werden.

[71] Zur Zitation von Quellen aus dem Nachlass Leuthold (StANW P 137) siehe Kap. 4.2.2.

Auch die musikwissenschaftliche Rezeption fällt unterschiedlich aus, sowohl in den Jahren nach der Publikation von Sichardts und Danckerts Forschungsergebnissen, als auch in jüngerer Zeit. Gleich nach der Veröffentlichung erklärte Wiora in einer Rezension von Danckerts Monographie *Das europäische Volkslied* die Resultate Danckerts und Sichardts für unzuverlässig: „In Wahrheit erbringen Danckert und Sichardt nicht einmal stichhaltige Argumente für ein hohes Alter der betreffenden Melodien, geschweige denn für ihre Zugehörigkeit gerade zu dieser Periode der Vorgeschichte" (Wiora 1940, S. 203). Im Lexikoneintrag zum Stichwort Jodeln im Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart* schreibt Wiora jedoch, „einige Jodler aus dem schweiz. Muotatal, die W. Sichardt auf einer verdienstvollen Forschungsreise aufgenommen hat, wurzeln in älteren Schichten" (Wiora 1958, Sp. 77). Auch eine Transkription eines Duetts aus Muotathal wird im selbigen Artikel wiedergegeben. Somit änderte Wiora seine Beurteilung innerhalb von rund zwei Jahrzehnten zugunsten der ‚Schichten'-Hypothese.

In einem bisher nicht beachteten Artikel[72] von 1949 mit dem Titel *Gegenwartsfragen der Volksliedforschung* reflektierte Sichardt selbst die Neuerungen in der Aufnahmetechnologie und die veränderte Rolle der Musiktranskription in Form von Klang- und Notenbildern. Dabei stellte er zuerst fest: „Was eifrige Sammler früher in mühevoller und langwieriger Arbeit draußen an Ort und Stelle auf dem Papier festzuhalten versuchten, bewahrt der heutige Forscher in ursprungsgetreuer Klangaufzeichnung." (Sichardt 1949, S. 183). Die „Gegenwartsaufgabe" stellt sich nun als „Festhaltung und wissenschaftliche Betrachtung des lebendigen Klangbildes" anstelle des unbeweglichen Notenbildes (Sichardt 1949, S. 183).

---

[72] Der Artikel erhielt bisher keine Beachtung und konnte dank der Recherchen von Martina Sichardt (pers. Komm., 02.02.2018) und Regula Leupi (Hochschule Luzern) ausfindig gemacht werden.

Die Rezeptionstheorie in der Ethnologie (siehe Kap. 3.2.1) verwirft Sichardt nicht, kritisiert jedoch den „abschätzigen Unterton“ (Sichardt 1949, S. 184) der Auffassung, Melodien würden nach der Übernahme aus der Kunstmusik von der Bevölkerung durch „Zersingen“ verändert (Sichardt 1949, S. 183). Die Funktion der Transkription liegt in der Analyse der musikalischen Parameter: „Alle melodischen und rhythmischen Eigenheiten der Weisen werden – soweit es die Mittel unserer Notenschrift erlauben – im Notenbild festgehalten. Eingehende Bemerkungen über Vortragsart, Klangfärbung usw. ergänzen die schriftliche Niederlegung der Volksweisen“ (Sichardt 1949, S. 185).

Baumann verwarf in den siebziger Jahren zwar Sichardts Thesen über die unterschiedlichen Schichten des Jodels, schrieb aber über dessen Verdienste für eine ethnologische Perspektive auf das Jodeln: „Sichardts großes Verdienst bleibt es allerdings, als erster das Jodeln mit den Wirtschaftsformen der Jodelnden in Verbindung gebracht zu haben. Gewiss bleibt, dass gerade durch Sichardt der Blick für den funktionalen Zusammenhang von Jodeln und wirtschaftlicher Tätigkeit geschärft wurde“ (Baumann 1976, S. 114).

Bemerkenswerterweise hat sich Sichardts Konzept von fünf unterschiedlich alten Schichten der 1936 vorgefundenen Musik bis heute in der Fachliteratur erhalten und wurde mehrfach wiederaufgenommen, zuletzt durch Gerlinde Haid (2006, S. 50) und durch Maria Walcher (2014, S. 2). Besonders Haids Thesen in ihrem viel beachteten Artikel *Überlegungen zur Geschichte des Jodelns* sind genauer zu rekapitulieren. Haid griff Sichardts ‚Schichten‘-Konzept auf und versucht dieses, abgesondert von der „Rassenhypothese“ (Baumann 1976, S. 96) über den Ursprung des Jodels, zu validieren (Haid 2006, S. 51):

> Im ersten Teil seiner Arbeit unterwirft sich Sichardt der Aufgabe, die historische Schichtenfolge innerhalb des überlieferten alpenländischen Jodelgutes stilkritisch zu ermitteln. Während man seinem

> zweiten Teil, der eine Weltgeschichte des Jodelns mit den Methoden der Kulturkreislehre und der Rassenkunde entwirft, heute nicht mehr zustimmen kann, ist der von ihm im ersten Teil aufgestellten Historiographie in vielen Punkten beizupflichten. (Haid 2006, S. 51)

Entgegen dieser Auffassung kann vorgebracht werden, dass nicht nur der zweite Teil von Sichardts Arbeit auf der Kulturkreislehre basierte, sondern auch das Konzept der stilistischen ‚Schichten', welche Funde aus unterschiedlichen Epochen repräsentieren sollen. Haid führt die Argumentation folgendermaßen weiter:

> Sichardt hat seine Erkenntnis, dass die Stimmkreuzungstechnik beim Jodler aus der mittelalterlichen Kunstmusik kommt, ausschließlich aus dem Vergleich musikalischer Parameter gewonnen. […] Ich habe daher aufgrund der Hypothese von Wolfgang Sichardt, die besagt, dass Jodler mit Stimmkreuzungen eine mittelalterliche Stilschicht repräsentieren, solche Jodler auf ihre Texte hin untersucht. Als Materialgrundlage diente mir Pommers Jodlersammlung von 1906. Dabei hat sich herausgestellt, dass es tatsächlich gerade in den älteren Aufzeichnungen eine Reihe von Jodlern gibt, auf die beide Kriterien zutreffen: Stimmkreuzungstechnik und Konsonantenarmut, und dass sie charakteristische Variantengruppen bilden. Das spricht dafür, dass wir es hier wirklich mit einer alten Schicht zu tun haben. (Haid 2006, S. 52)

Durch den Vergleich der Stimmkreuzungstechnik werden demzufolge die Jodler aus der Sammlung Pommers der ‚mittelalterlichen Schicht' zugeordnet. Die Meinungen über diese Bezugnahme auf historische ‚Stilschichten' durch Haid gehen in der aktuellen Forschung auseinander: Haids Annäherung an die Kulturkreislehre wird zurzeit entweder als gültige Interpretation aufgenommen: „in very

plausible ways she [Gerlinde Haid] picks up on Wolfgang Sichardt's thesis which posits that there are five historical stylistic layers to be found in Alpine yodels" (Nußbaumer 2017, S. 54), oder als Rückfall in überholte Theorien kritisiert: „Es ist traurig, dass Gerlinde Haid im 21. Jahrhundert noch Sichardts Stilschichten zitiert und zu beweisen sucht, dass die Wurzhorner[73] älter wären als die anderen Jodler" (Fritz 2017 [unveröffentlicht]).

Im Umgang mit den Konventionen der Musiknotation können in Sichardts Forschung verschiedene innovative Elemente entdeckt werden. Besonders die Notation der Tonhöhen und der Intonation einzelner Töne, sowie die Beschreibung unkonventioneller Tonskalen wurden im Vergleich zu anderen Jodeltranskriptionen jener Zeit verfeinert. Allerdings muss berücksichtigt werden, inwiefern die Notation den Zielsetzungen angepasst wurde und ob den erwähnten Abweichungen von den musikalischen Normen auch dann Gewicht beigemessen wurde, wenn sie die Hypothese der „älteren Schichten" (Sichardt 1936b, S. 178) dieser Musikkultur nicht unterstützten.

Die beschriebene Betrachtung des „lebendigen Klangbildes" (Sichardt 1949, S. 183) wird hier als Ausgangspunkt genommen, um die Transkriptionen in den folgenden Abschnitten zu analysieren und etwaige Tendenzen in der Transkription, welche dem Klangbild widersprechen, aufzuklären. Im nächsten Abschnitt wird die Verarbeitung nicht-konventioneller Elemente in Tonalität und Rhythmus in Sichardts Transkriptionen untersucht. Im darauffolgenden Abschnitt soll aufgezeigt werden, wie unkonventionelle, nicht transkribierbare Klangfarben dazu geführt haben, einen Naturjodel als besonders apart und ‚archaisch' einzustufen.

[73] ‚Wurzhorner' sind Jodler, die sich durch charakteristische Stimmkreuzungen und eine Reduktion des Tonmaterials auf die Naturtonreihe auszeichnen. Der Name ‚Wurzhorner' verweist auf das Wurzhorn, ein mit dem Alphorn vergleichbares Holzblasinstrument (vgl. Ammann, Kammermann und Wey 2019).

3.3.5 Analyse der Tonalität und der rhythmischen Einteilung in Sichardts Transkriptionen

Um die unterschiedlichen historischen Abstammungen der Jodel herauszuarbeiten, notierte Sichardt eine Vielzahl deskriptiver Details, darunter die zeitlichen Dehnungen und Verkürzungen einzelner Töne sowie leicht erhöhte oder erniedrigte Tonstufen. Er verwandte dazu die folgenden diakritischen Zeichen (Sichardt 1939, S. X, ebenso zitiert bei Fritz 2002, S. 2):

Diakritische Zeichen

^ Agogische Dehnung
\+ Erhöhung um etwa einen Viertelton
– Vertiefung um etwa einen Viertelton
+ – Beständige Erhöhung oder Vertiefung der betreffenden Töne um etwa einen Viertelton
Tetrachordale Rahmenbeziehung
Tetrachordale Rahmenbeziehung und zugleich Hinweis auf die Quarte als Tonschritt
Pentachordale Rahmenbeziehung
Pentachordale Rahmenbeziehung und zugleich Hinweis auf die Quarte als Tonschritt
Hinweis auf strukturbedeutsame Terzen
Glissando, Portamento zwischen zwei festen Tonstufen
Portamento von unbestimmter zu fester Tonhöhe
Stark absinkendes Schlußportamento
Sehr gebunden, legatissimo

Abbildung 20: Liste der diakritischen Zeichen zur deskriptiven Transkription des Jodels (Sichardt 1939, S. X).

Die diakritischen Zeichen bilden mehrheitlich der Verschriftlichung deskriptiver Elemente, einige davon dienen jedoch auch der Konstruktion eines tonalen Systems: „Tetrachordale Rahmenbeziehung“ und „Hinweis auf strukturbedeutsame

Terzen“ (Sichardt 1939, S. X) sind keine reinen Beschreibungen des Klanges, sondern Interpretationen der Bedeutung und der Struktur einer Melodie. Die Herkunft und die Inspiration dieser Liste bleibt vorläufig unklar, sie entspricht mehrheitlich nicht den in Fachkreisen bekannten Vorgaben zur Transkription von Abraham und Hornbostel (1909, S. 1), sondern stellt dem Anschein nach ein eigens entwickeltes System für die Notation dar. Im Vergleich zu früheren Transkriptionsweisen des Jodels (siehe Kap. 3.1–3.2) bedeutet dieser Ausbau des Zeichensystems eine technologische Erweiterung und eine Hinwendung zur deskriptiven Transkription, die nicht intuitiv lesbar und singbar sein muss, sondern eine möglichst detaillierte Beschreibung des Klangbilds liefern soll.

Sichardt ging davon aus, dass dem Jodel historische Tonskalen zugrunde liegen, welche in abgelegenen Tälern konserviert wurden. Abweichungen vom gleichstufigen System wurden demzufolge nicht nur als Versetzungszeichen zufällig anders intonierter Töne, sondern als Vorzeichen für die gesamte Tonskala am Anfang des Notensystems notiert, wie im folgenden Beispiel:



*) Die ungestielten Noten bedeuten + mit, daß der betreffende Ton durch das ganze Stück leicht erhöht, mit —, daß er leicht erniedrigt wird. Die umgekehrte Fermate über einigen Noten zeigt eine leichte Verkürzung des Notenwertes an, die im Schriftbild nicht ausgedrückt werden kann.

Abbildung 21: Notation mit ‚leicht erhöhten‘ und ‚erniedrigten‘ Tonstufen einer Skala (Sichardt 1936b, S. 179). Das Beispiel stammt aus dem Muotatal.

Die Existenz von eigentümlichen Tonarten oder Modi, die auf einem tonalen Zentrum basieren und durch konstant erhöhte oder vertiefte Tonstufen charakterisiert werden, wird in Sichardts Transkriptionen insbesondere bei Aufnahmen aus dem Muotatal hervorgestrichen. Die Übernahme von diesen Transkriptionen in spätere wissenschaftliche Artikel trug ihren Anteil dazu bei, dass dem Jodel im Muotatal und anderen Regionen spezifische historische Tonsysteme zugeschrieben werden, obwohl solche Systeme mit ihren charakteristischen Abweichungen vom gleichstufig temperierten Systemen bislang nicht systematisch nachgewiesen werden konnten. Je weiter die Tonalität von der gleichstufigen Diatonik abweicht, desto älter und länger konserviert verortet Sichardt die Aufzeichnungen: Die Verwendung ekmelischer Tonstufen wird als Relikt einer vergangenen Epoche verstanden.[74] Die Existenz eines bisher nicht bekannten Tonsystems im Muotatal wird in einer weiteren Transkription verdeutlicht:



Abbildung 22: „Muotatal. Jodler. Mädchenstimme. (Magnetophonaufnahme 6s.)“, Transkription durch Sichardt (1939, S. 38).

[74] Eine Erforschung der Tonarten „außer dem neuzeitlichen Dur“ verlangte auch Wiora in seinem Aufsatz *Die Tonarten im deutschen Volkslied* (Wiora 1939, S. 429).

Über die Tonalität dieses Jodels schrieb Sichardt: „Es genügt nicht, auf das instrumentale Vorbild der Alphornleiter hinzuweisen. Die eigenartigen Strukturverhältnisse sind Merkmale eines durchaus eigenständigen Vokalstils“ (Sichardt 1939, S. 37). Er ging somit davon aus, dass das charakteristische ‚Alphorn-Fa‘ in diversen gesungenen Formen vorkommt, löst sich aber gleichzeitig von einer klaren Verbindung zum Alphorn[75] und sieht in den ekmelischen Noten stattdessen „stilbildende Kräfte von ganz bestimmter geschichtlicher, auch stammestümlicher Färbung“ (Sichardt 1939, S. 113). Die Tonstufen werden unter einigen der betreffenden Transkriptionen folgenderweise zu einer Skala zusammengefasst:



Abbildung 23: Konstruierte Tonskala als Paratext einer Transkription von einem Jodlerduett aus dem Muotatal (Sichardt 1939, S. 37).

Das tonale Zentrum wird bei dieser Darstellung der Skala als ganze Note mit Fermate signalisiert (hier: *des''*). ‚Tetrachordale Rahmenbeziehungen‘ (siehe Abbildung 20) werden zwischen verschiedenen Tonstufen hergestellt, wobei sich diese Tetrachorde auch überschneiden. Die dritte Tonstufe, *f'*, wird mit einer Fermate in Klammern markiert. Interessanterweise wird die vierte Stufe als mikrotonal verminderter Tritonus notiert (‚–‘ über der Note *g'*). Diese Art der Notation kann wiederum als Hinweis auf den ‚Fa-Modus‘[76] verstanden werden, der als tonale Grundlage der Jodel aus den ‚älteren Schichten‘ vermutet wird (Sichardt

[75] Zum Einfluss des Alphorns auf das Jodeln im Muotatal vgl. Ammann, Kammermann und Wey (2019).

[76] Zum Begriff ‚Fa-Modus‘ siehe Kap. 3.3.6.

1939, S. 17). Wahlweise kann dieser Modus auch durch ein Pluszeichen vor der vierten Tonstufe signalisiert werden:



Abbildung 24: Transkription eines Duetts aus dem Muotatal durch Sichardt (1939, S. 16). Sichardt notiert die erhöhte vierte Stufe mit dem Zeichen +.

Sichardt fasst zusammen (1939, S. 16): „Dur-Jodler mit ländlerartiger Koda (B). Melos des 18. Jahrhunderts. Gegenüber der weitausgreifenden Oberstimme hält sich die Unterstimme ausschließlich an das Tetrachord $a^1 - e^1$." Nicht eindeutige Tonhöhen, welche bei der Wiederholung der Melodie anders intoniert wurden als bei der ersten Fassung, werden hier in eckigen Klammern notiert: Die mittlere

Note in Takt 5 durfte somit erhöht intoniert werden, jedoch geschah das nicht in jedem Fall. Der letzte Takt der ersten Phrase wird einmal länger (als Vierviertel) und einmal kürzer (als Dreiviertel) notiert, was ebenfalls mit eckigen Klammern bei der Taktangabe festgehalten wurde. Unter der Transkription wurde wiederum die konstruierte Tonskala angegeben (siehe Abbildung 24, mit dem tonalen Zentrum *c′* und einer leicht erhöhten vierten Stufe *f ′* mit ‚+‘).

Auch bei der Transkription der Form und des Rhythmus wurden Abweichungen von der Norm fokussiert, was sich in der häufigen Notation von Taktwechseln äußert. Sichardt notierte im folgenden Beispiel alternierende Taktarten zwischen $^{4}/_{4}$, $^{2}/_{4}$ und $^{3}/_{4}$. Zudem wurden hier keine Wiederholungen gesetzt, sondern der erste und zweite Durchgang der Phrase mit leichten Veränderungen ausnotiert.



Abbildung 25: Transkription eines Jodels mit Taktwechseln (Sichardt 1939, S. 15).

Diese taktwechselnde Verschriftlichung steht im Kontrast zu den meisten Transkriptionen im Bereich des Jodels und wurde folglich auch kontrovers diskutiert.

Für Baumann (1976, S. 160) sind Sichardts Transkriptionen die einzigen historischen Aufzeichnungen des Jodels, welche nicht „in ein starres Taktschema gedrängt" wurden. Dieser Auffassung widerspricht Fritz, der die taktwechselnde und freie Notation als Neuerfindung sieht, welche die Verbindungen des Jodels zur Tanzmusik nicht berücksichtige. Fritz zitiert in seiner Abhandlung über die Metrik des Muotataler Juuz von 1999 Sichardt (1939, S. 130) mit der These, dass „für den Muotataler Juuz ein ‚pointierter Taktwechsel' und ein ‚gleichmäßig (metronomartig) pulsierender Rhythmus' charakteristisch ist" (Fritz 1999, S. 386). Er wirft Sichardt vor, „zahlreiche Jodel als taktwechselnd missverstanden" zu haben und widerspricht dabei Baumann (1976, S. 160, siehe oben). Die Transkriptionen Sichardts seien jedoch, von den Taktstrichen abgesehen, „die genauesten, die vom Muotataler Juuz je gemacht wurden" (Fritz 1999, S. 386, Fußnote). Anschließend unterzog Fritz die Transkriptionen Sichardts einer „statistischen Untersuchung" (Fritz 1999, S. 390) und teilte sie in entweder „taktwechselnde und taktlose Abschnitte" oder „regulärtaktige Abschnitte" ein (Fritz 1999, S. 391). In der Folge bildete er Transkriptionen der Jodel aus dem Muotatal ab (Fritz 1999, S. 395 und S. 401) und schlug vor, die Taktstriche anders zu setzen, sodass die ganze Melodie im Dreivierteltakt steht. Dabei stellte Fritz fest, dass „dank dessen, dass Sichardt die Tondauerverhältnisse exakt transkribiert hat", diese Methode „zum Ziel" führe (Fritz 1999, S. 396). Im Gegensatz zur Rezeption Sichardts durch die bereits erwähnten Autorinnen und Autoren (siehe Kap. 3.3.4) übernahm Fritz das Schichtenmodell Sichardts nicht, sondern ging gerade umgekehrt davon aus, dass im Muotatal Melodien und Rhythmen aus der Tanzmusik des 20. Jahrhunderts in den Jodelstil übertragen wurden, was gemäß Fritz im alpenländischen Jodel verbreitet war: „um es gleich vorwegzunehmen: Der Muotataler Jodel unterscheidet sich in metrischer und formaler Hinsicht nicht vom übrigen alpenländischen Jodel" (Fritz 1999, S. 385). Methodisch wurde dabei die Schichtentheorie jedoch nicht verworfen, sondern vielmehr einfach umgestülpt: „Wie der Vergleich mit datierten Tanzhandschriften zeigt, gehören die melodisch

komplizierten Jodel einer sehr jungen Stilschicht an und nicht [...] einer uralten, ‚vorgregorianischen' Schicht" (Fritz 1999, S. 397).

3.3.6 Analyse: Nicht transkribierte Klangfarben erzeugen den Eindruck des ‚Archaischen'

Die ästhetisch prägendsten Elemente des Gesanges können in vielen Fällen nicht mit den verfügbaren technologischen Möglichkeiten der Notation erfasst werden. Anhand einer gemäß Sichardt selbst unbefriedigenden Transkription einer bemerkenswerten Tonaufnahme, welche im September 1936 in Appenzell gemacht wurde, sollen nun diese ästhetisch prägenden klanglichen Eigenschaften beleuchtet und in die schriftliche oder bildliche Repräsentation überführt werden. Durch die Interpretation von Schallbildern können musikalische Charakteristika sichtbar gemacht werden, welche die Notenschrift nicht zu repräsentieren vermag. Die betreffende Aufnahme stammt von Arnold Schlepfer, einem von zwei Jodlern aus Appenzell, welche den Beruf des Bierfahrers ausübten (Sichardt 1939, S. 171) und deren Jodel auf Magnetband dokumentiert werden konnten. Schlepfer und sein Kollege Franz Speck[77] haben einen Solo-Naturjodel aufnehmen lassen, ferner ein Duett. Die Grenzen der Repräsentation des Klangs in Notenschrift und die selektive Wiedergabe der klanglichen Parameter zeigt sich insbesondere am Beispiel des Solojodels Arnold Schlepfers, der dahingehend analysiert wird. [78]

Sichardt (1939, S. 34) leitet den Kommentar zu dieser Aufnahme pathetisch ein: „Verlassen wir den Kreis dieser Zwitterformen [des Appenzeller Jodels] und

[77] Sichardt (1939, S. 170) gab den Namen des Jodlers mit ‚Franz Spuk' an, dieser hieß gemäß Sager in Wirklichkeit Speck (pers. Komm. Sager, 17.02.2018).
[78] Diese Aufnahme wird auch verwendet, um im Kapitel 5.3 die Transkription von Tonhöhen und die Induktion eines tonalen Systems in einer nicht den Konventionen der Kunstmusik entsprechenden Tonaufnahme zu analysieren.

wenden uns den Fa-Jodlern unzweifelhaft archaischer Prägung zu!“ Der Begriff ‚Fa-Modus‘ kann auf den Appenzeller Heimatforscher Alfred Tobler (1845–1923) zurückgeführt werden, der ihn in seinen Büchern über die Musik des Appenzells (vgl. Tobler 1890, 1903) dazu verwendete, um den Gebrauch einer erhöhten vierten Stufe in der Tonskala zu beschreiben.

An der Fallstudie des Naturjodels Schlepfers können die Inklusion und Exklusion musikalisch-ästhetischer Information durch den Transkriptionsprozess nachvollzogen werden. Dieser Prozess der Ein- und Ausschlüsse kann mit Hilfe der Klanganalyse nachvollzogen werden, nicht um der Verschriftlichung ihre Validität abzusprechen, sondern um fragwürdige Interpretationen zu überdenken und die nicht berücksichtigten Parameter in einem weiteren Schritt in die schriftliche Repräsentation integrieren zu können. Die frei vorgetragene Melodie wurde in der Transkription rhythmisch so strukturiert, dass eine gewisse Vergleichbarkeit der Motive ermöglicht wird: Rhythmen wiederholen sich, auch wenn kleinere und größere Verschiebungen und Varianten gesungen werden. Die Notensysteme werden in Phrasen unterteilt und eine Phrase nimmt jeweils eine Systemzeile ein. Diese Unterteilung geschieht anhand kurzer Pausen und langer Noten am Ende jeder Phrase.

In den meisten Fällen steht am Ende der Phrase eine lange gehaltene Note auf dem anzunehmenden Grundton der Tonskala, notiert *h*. Der Zusammenhalt dieser Phrasen wurde mit notierten Phrasierungsbögen verschriftlicht, was dem Höreindruck der Aufnahme entspricht, auf welcher innerhalb der notierten Phrasen kaum leere Zeiträume zwischen den Noten vernehmbar sind. Das ‚Fallenlassen‘ der Schlusstöne transkribierte Sichardt als Glissandi bei vier Stellen am Ende der jeweiligen Phrasen. Die Phrasen wurden in Takte unterteilt, wobei keine Anstrengungen unternommen wurden, die Phrasenlängen zu vereinheitlichen; stattdessen kommen unterschiedliche Längen von drei bis sechs Takten zustande. Sichardt

verwandte eine differenzierte metrische Einteilung, die sich der Phrasenentwicklung anpasst, und notiert in wechselnden Taktarten; eine Vorgehensweise, die insbesondere von Fritz (1999, S. 386, siehe oben) kritisiert wurde. Abgesehen von den Schlussglissandi wurden die Tonhöhen in der ganzen Transkription eindeutig und diskret notiert. Im dritten Takt der Phrase ‚d_1' wird eine Note in eckige Klammern gesetzt und damit die Frage aufgeworfen, ob diese tatsächlich erklinge.[79] Gänzlich ausgelassen wird hierbei, wie in allen eigenen Transkriptionen Sichardts, die Vokalisation. Im Kontrast zu den genauen Anweisungen zur Transkription dialektspezifischer Vokalisationen, welche Pommer (1906, S. 14) anstrebte, wurde die Repräsentation der Klangfarben durch Vokale hier somit nicht einbezogen. Sichardt (1939, S. 35) schreibt über den Vortrag und die Schwierigkeit, ihn in der Transkription zu repräsentieren:

> […] gepresstes Falsett, verbunden mit Thorakalatmung und etwas emporgedrücktem Zwerchfell. Langsamer, schwerfälliger Tonansatz, eigentümlich irrational verdehnte Rhythmik mit starker agogisch—ausdruckshafter Hervorkehrung der Spitzentöne. Hinsichtlich der Zeitwerte ist die Notierung nur als Annäherung aufzufassen. Es dürfte schwer, wenn nicht unmöglich sein, die Fülle der irrationalen Züge dieser Rhythmik und Vortragsart graphisch festzuhalten.

Der Versuch, die Klangfarben des Jodels durch eine Beschreibung physiologischer Prozesse zu erfassen, bleibt ein unbefriedigendes Unterfangen: Die Singmanier Schlepfers wird durch ein sehr flexibles Spiel mit den Klangfarben der Vokale ausgezeichnet, bei dem die Klangfarben an einigen Stellen innerhalb eines Vokals mehrfach wechseln, ineinander übergehen, sodass ein Effekt eines

---

[79] Die Existenz dieser Note konnte aufgrund der entsprechenden Tonaufnahme hier nicht nachvollzogen werden.

rotierenden Klanges entsteht, ohne dass sich die Grundfrequenz des Klanges messbar verändern würde. Zu betrachten ist hierzu ein Spektrogramm der tiefen Note *a* in der Phrase c_1, Takt 2:

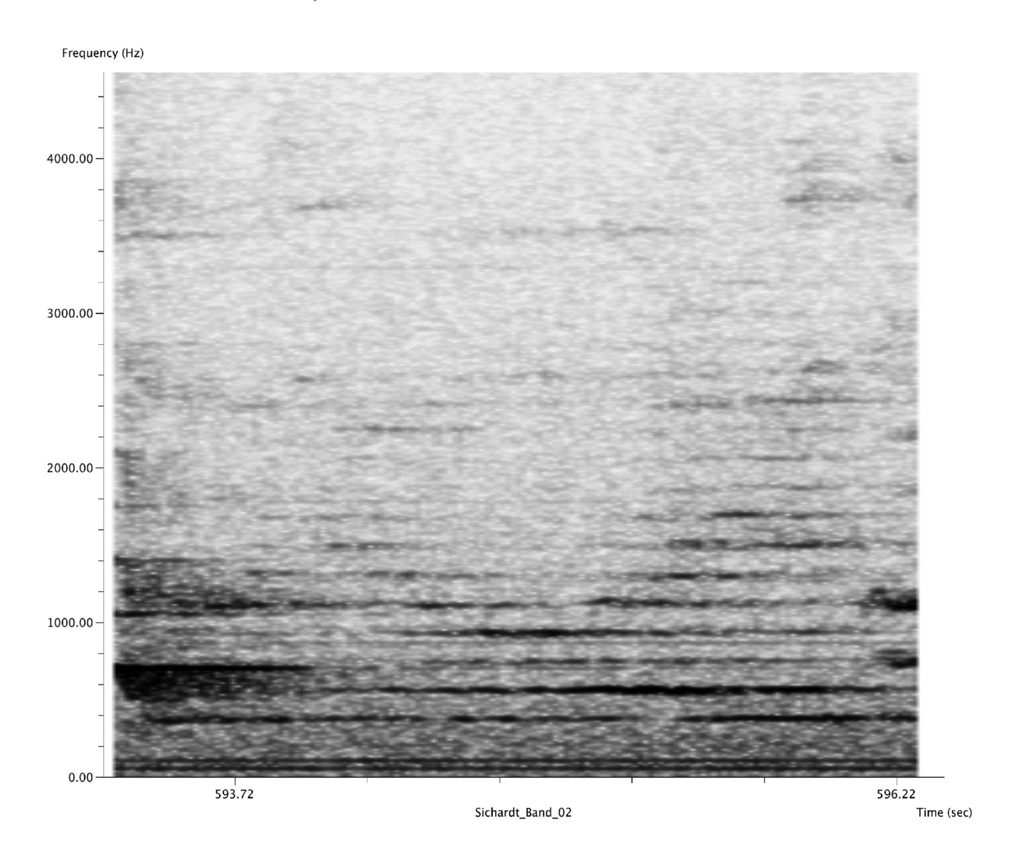


Abbildung 26: Wechsel der Klangfarben auf einem gehaltenen Ton in Arnold Schlepfers Naturjodel (Sichardt 1936, Aufnahme 2c). Die Tonhöhe bleibt dabei unverändert.

Die Dauer des abgebildeten Klanges beträgt ungefähr zweieinhalb Sekunden. Innerhalb dieser Zeitspanne verändert sich das Obertonspektrum und damit die Klangfarbe kontinuierlich. Da die Klangfarben – wie auch die Tonhöhen – kategorial wahrgenommen werden (siehe Kap. 3.1.3), kommt aber der Höreindruck

einer Stufenweise wechselnden Klangfarbe zustande und nicht derjenige eines Kontinuums. Gut sichtbar wird der durchgehende zweite Partialton bei ungefähr 440 Hertz. Der dritte Partialton gewinnt in der zweiten Hälfte des Tones stark an Intensität. Des Weiteren fällt die Absenz höherer Obertöne in der zeitlichen Mitte des Klanges auf. Beim Anhören der Aufnahme kommt dort der subjektive Höreindruck des Vokals /ɔ/ zustande. Zuvor und danach wird der Vokal /ɛ/ wahrgenommen, wobei dies eine Vereinfachung darstellt, da aus dem Schallbild deutliche Unterschiede aus dem Obertonspektrum links und rechts der ‚Mitte' zu lesen sind. Gegen Abschluss des Klanges nehmen die hohen Obertöne an Intensität zu, was einen Höreindruck generiert, der als ‚Obertongesang' wahrgenommen wird. In phonetischen Vokalsymbolen ausgedrückt kommt die Folge / ɨ - ɛ - ɔ - ɛ / nahe an das Klangbild und den Höreindruck heran.

Eine weitere Stelle, deren Klangfarbe besondere Aufmerksamkeit verdient, befindet sich am Anfang der zweiten Phrase. Das „gepresste Falsett" (Sichardt 1939, S. 35) kann als Verweis auf einen ungewöhnlich obertonreichen Klang verstanden werden. Die ganze Melodie wird mit der Bruststimme gesungen, der Ausdruck Falsett sollte hier somit nicht mit der Bezeichnung für die Kopfstimme gleichgesetzt werden. Der Umstand, dass der ganze Solojodel ohne Registerwechsel gesungen wird, stellt eine weitere Besonderheit dar; der Registerwechsel bestimmt in einigen Musiklexika die Definition des Jodels (siehe Kap. 1.1). Der Eindruck des ‚gepressten' Klanges spiegelt sich in der Intensität der Obertöne im Frequenzspektrum zwischen 2000 und 5000 Hertz und der niedrigen Intensität der Grundfrequenz wieder. Das folgende Spektrogramm bildet die ersten vier Noten der zweiten Phrase ab:

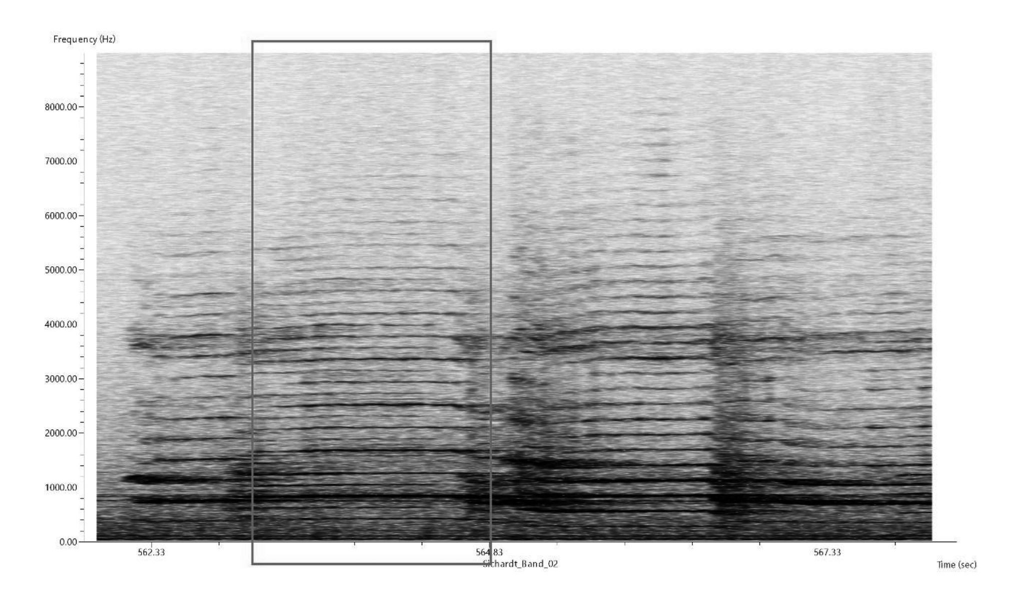


Abbildung 27: Obertonreicher Klang des Naturjodels Arnold Schlepfers. Sichtbar sind Obertöne bis zu einer Frequenz von ungefähr 9000 Hertz. Im viereckigen Rahmen sind alternierend stärkere und schwächere Partialtöne zu erkennen.

Der Melodieverlauf entspricht grob den notierten Tönen. Was jedoch nicht aus der Transkription herausgelesen werden kann, sind diverse kurz angesprochene Zwischentöne, welche die Übergänge zwischen den dominanten Tonstufen ausformen. Der zweite Ton (in Abbildung 27 umrahmt) bedarf besonderer Aufmerksamkeit: An dieser Stelle erklingt ungefähr ein *gis'*, jedoch sind Obertöne im Abstand der halben Frequenz sichtbar. Von den sichtbaren Partialtönen sind jeweils die geraden Töne intensiver als die ungeraden: Im Spektrogramm kann leicht erkannt werden, dass zwischen zwei stark gefärbten Obertönen jeweils ein weniger stark gefärbter liegt. In einem Schallspektrum aus der stabilen Mitte der Note kann dasselbe Phänomen noch besser erkennt werden:

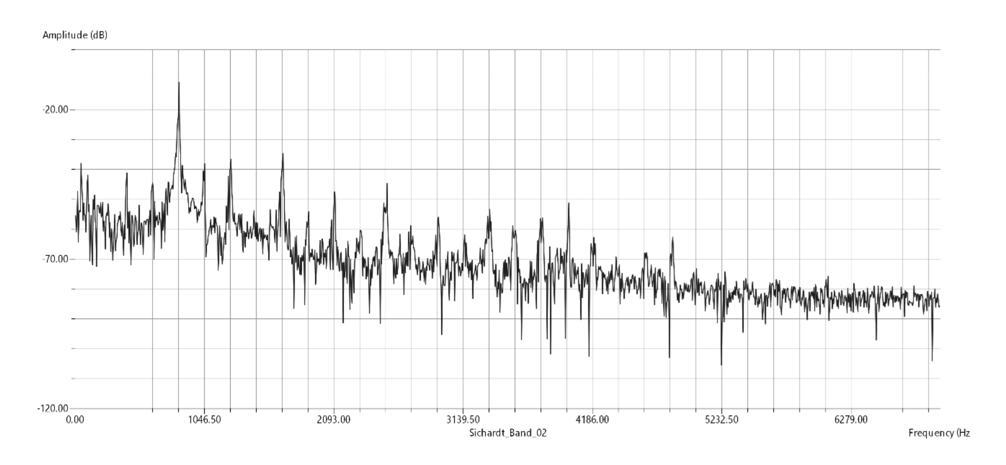


Abbildung 28: Obertonspektrum an der Stelle der gesungenen Note gis' (umrahmt in Abbildung 27).

Das graue Raster im Schallbild wurde im Abstand von 209.5 Hertz platziert. Die physikalische Grundfrequenz bildet nur einen kleinen Ausschlag. Wie im Kapitel 4.5.1 noch aufgezeigt wird, kann die Schwäche der Grundfrequenz als wiederkehrendes Phänomen im Jodelgesang betrachtet werden, die Grundfrequenz wird jedoch als Residuum der Obertöne vom Gehör rekonstruiert und dennoch wahrgenommen. Dieses Phänomen an sich würde den Höreindruck des Obertongesangs noch nicht erzeugen. Im Schallbild (Abbildung 27 und 28) wird jedoch ersichtlich, dass alle geraden Partialtöne wesentlich stärker sind als die ungeraden Partialtöne. Die ungeraden Töne werden infolgedessen vom Gehör gar nicht in den Klang eingeordnet und der Partialton eine Oktave oberhalb der Grundfrequenz wird als Tonhöhe wahrgenommen.

Wie kann dieser Klang transkribiert werden? Grundsätzlich existieren zwei Möglichkeiten,[80] das Schallphänomen zu erklären. Die erste, weniger wahrscheinliche lautet, dass es sich um ein Artefakt der Aufnahme handelt, ähnlich wie die Geräusche einer übersteuerten Aufnahme. Dagegen spricht klar, dass sowohl die geraden als auch die ungeraden Obertöne als exakte Mehrfache der Grundfrequenz auftreten. Die zweite, wahrscheinlichere Erklärung lautet, dass der Sänger die unterste sichtbare Frequenz (ca. 210 Hz) singt, das heißt, seine Stimmbänder auf dieser Frequenz zum Schwingen bringt. Er setzt dann aber seine Resonanzen auf solche Art ein, dass der zweite Partialton, sowie alle anderen geraden Partialtöne, unverhältnismäßig verstärkt werden und deshalb hörbar sind – analog zur Verstärkung bestimmter Obertöne beim Obertongesang. Nun stellt sich die Frage, wie dieser Klang transkribiert werden kann. In den vorliegenden Fassungen der Transkription Sichardts wurde der zweite Partialton notiert, ohne Angaben zum Obertongesang oder zur charakteristischen Klangfarbe. Eine andere Möglichkeit bestünde darin, den real gesungenen Ton (Frequenz der Stimmbänder) zu notieren, das bedeutet, dass der Ton eine Oktave tiefer notiert wird – der Höreindruck würde so allerdings nicht berücksichtigt.

Eine Alternative, welche die vorliegende Aufgabe auf deskriptive Art löst, besteht darin, sich an der Notation des Obertongesangs zu orientieren. Der Obertonsänger und Gesangspädagoge Wolfgang Saus[81] notiert den Obertongesang in zwei Systemen, mit einem Grundton im Bassschlüssel und dem hervorgehobenen Partialton auf der hörbaren Tonhöhe im oberen System, im Violinschlüssel. Dementsprechend sähe die Transkription der Melodie aus dem Spektrogramm in Abbildung 27 folgendermaßen aus:

[80] Dank geht an Lorenz Kilchenmann, Andrea Kammermann und Raymond Ammann für die Diskussion dieses Klangphänomens.
[81] https://www.oberton.org, letzter Zugriff: 23.01.2018.



Abbildung 29: Phrase mit Obertonklang (entspricht dem Schallbild in Abbildung 27) mit Notation der Grundfrequenz im unteren System und dem tatsächlich klingenden Ton im oberen System.

Sowohl die wandelbare Klangfarbe (siehe Abbildung 26) als auch das Hervorkehren der Obertöne sind Ausdruck dieses individuellen Jodlers und wurden bislang nicht adäquat verschriftlicht. Die von Sichardt als „archaisch“ (1939, S. 34) wahrgenommenen Klangphänomene werden in den Transkriptionen nicht wiedergegeben, da sie nicht durch die notierten musikalischen Parameter (Tonhöhe und Tondauern) beschrieben werden können. Dies legt nahe, dass gerade diese klanglichen Parameter, welche nicht durch die Standardwerkzeuge konventioneller Musiknotationstechnik repräsentiert werden können, für die Beurteilung ‚archaisch‘ verantwortlich sind: Die Messung eines solchen Jodels an musikschriftlichen Konventionen stellt einen Grund dar, warum diese ‚Naturjodel‘ als besonders alt eingestuft und die – inzwischen falsifizierte – Vorstellung dieser Melodien als eine prähistorische, ‚urtypische‘ Musik kreiert wurde. Somit wird ein Technologiedefizit in der Transkription mitverantwortlich für die These der unterschiedlich alten Schichten.

3.3.7 Fazit: Sichardts Tonaufnahmen und Transkriptionen

Durch Wolfgang Sichardt wurde 1936 – erstmalig in der Schweiz – das Jodeln zu musikwissenschaftlichen Zwecken auf Magnetband festgehalten und transkribiert. Die Funktion der Transkription änderte sich: Deskriptive Transkriptionen

wurden angefertigt, bei welche nicht die Anpassung an konventionelle Formen angestrebt, sondern im Gegenteil die unkonventionellen Elemente hervorgehoben wurden. Ebenfalls erstmalig wurden bei Sichardt die Tonsysteme des alpenländischen Jodels hinterfragt und die Abweichungen von der diatonischen, gleichstufig temperierten Skala nicht korrigiert, sondern als wesentliche Eigenschaften der Tonskala wahrgenommen. Die Motivation dahinter findet sich in Sichardts Auftrag, den „Ursprung des Jodelns“ (Sichardt 1939, S. 4) zu finden und (vermeintlich) vorchristliche, germanische Musik zu dokumentieren. Den methodischen Zugang hierfür boten die Theorien der damals im deutschsprachigen Raum populären Kulturkreislehre.

In Sichardts Transkriptionen fanden ekmelische Töne und nicht-gleichstufig temperierte Tonskalen besondere Beachtung, denn diese wurden als Indizien „älterer Schichten“ (Sichardt 1939, S. 4) der Musik betrachtet. Die Theorien Sichardts wurden bis heute immer wieder aufgenommen, auch wenn die Befunde nachweislich mit methodischen Fehlschlüssen verbunden sind. Die Transkriptionen Sichardts prägten die Sicht der Musikwissenschaft auf den wortlosen Jodel in der Schweiz, was auch dem Umstand zugeschrieben werden kann, dass die bis vor kurzer Zeit verwahrten Aufnahmen als Primärquelle bisher nicht ausgewertet wurden.

Im Unterschied zu den deskriptiven Transkriptionen aus Reiseberichten der ersten Touristen im Alpenraum (siehe Kap. 3.1) und jenen Pommers (siehe Kap. 3.2) kam bei Sichardt die Tonaufnahmetechnik mit den modernsten Mitteln ihrer Zeit zum Einsatz. Die Genauigkeit der Notation sowie die Möglichkeiten der zusätzlichen Informationen in den Transkriptionen und in den Begleittexten der Notation sind somit ungleich größer. Das bisher für die Transkription des Jodels verwendete Repertoire an diakritischen Zeichen wurde hier für die deskriptive Notation des Tonsystems erweitert. Die bereits bekannten Symbole + und –, welche

bereits Abraham und Hornbostel (1909, S. 6) vorschlugen, wurden für mikrotonal von der Normskala abweichende Intervalle verwendet, sowohl als Vorzeichen zu Beginn der Transkription als auch als Versetzungszeichen für einzelne Noten.

Die Analysen Sichardts bauten einerseits auf empirischen Beobachtungen und Feldforschungen auf, andererseits wurden sie durch die Zielvorgaben ihrer Zeit verzerrt und in einen vorgegebenen Narrativ integriert. Der Philosoph Bruno Latour hat diesen Prozess in seinen wissenschaftskritischen Essays *Pandora's Hope* (Latour 2000) anschaulich in folgender Grafik festgehalten:

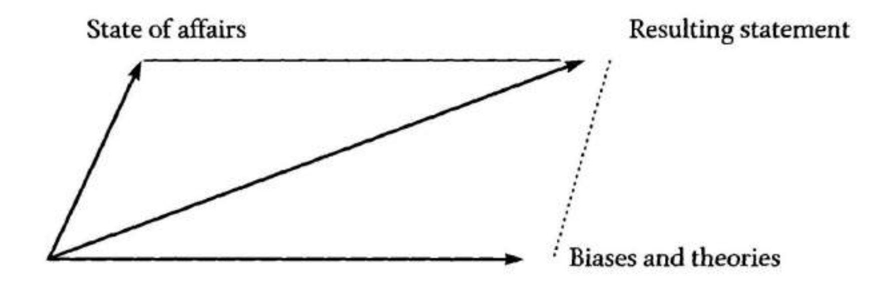


Abbildung 30: Resultate (‚Resulting statement') als Produkt empirischer Daten (‚State of affair') und Voreingenommenheit (‚Biases and theories'), Latour (2000, S. 134).

Das Resultat (‚resulting statement'), im vorliegenden Fall die Transkriptionen und deren Interpretation, kommt als Produkt zweier Vektoren zustande, der vorliegenden Tatsachen (‚State of affairs') einerseits und der Vorurteile und eigenen Theorien (‚Biases and theories') andererseits. Die Resultate von Sichardts Jodelanalysen sind deskriptive Transkriptionen, welche sich am „lebendigen Klangbild" (Sichardt 1949, S. 183) orientieren, die Abweichungen und Eigenheiten der vorliegenden Gesänge ernst nehmen und schriftlich belegen. Die durch

den Hintergrund in der Kultukreislehre geprägte Absicht, ursprüngliches, vorchristliches Musikgut zu eruieren und dies durch ekmelische Tonstufen und nicht temperierte Tonsysteme zu belegen, beeinflusst die Resultate und stellte nachträglich ihre Validität infrage.

Einige Aufnahmen, besonders Muotathal und Appenzell, wurden bei Sichardt als ‚archaisch' eingestuft, sie sollten in dieser Form bereits in „vorgregorianischer" Zeit (Sichardt 1939, S. 29) entstanden sein – eine unveränderte mündliche Tradierung über so viele Generationen kann aus heutiger Sicht ausgeschlossen werden. Eigenschaften, welche nicht transkribiert werden konnten, insbesondere der Einsatz von Obertonverstärkungen und einer ungewöhnlich wandelbaren Klangfarbe haben diesen Eindruck verstärkt. Dass die analysierte Aufnahme aus Appenzell von Sichardt eingefangen wurde und überliefert werden konnte, stellt einen Glücksfall dar, denn sie dient als einzigartiger Beleg für die oben beschriebenen musikästhetischen Phänomene in dieser Region um diese Zeit. Auf die Schwierigkeiten, die Sichardt in Bezug auf die zeitlich-rhythmische Einteilung beschreibt, kann die Schallbildanalyse in diesem Fall keine Verbesserungen liefern: Der Zeitpunkt des Wechsels zwischen zwei Noten kann aufgrund des starkes Halls nicht präzise determiniert werden, da oft der nachhallende Ton den Beginn des neuen Klanges überdeckt. Über Tonhöhen und Klangfarben können anhand dieser Aufnahme jedoch wertvolle Erkenntnisse gewonnen werden.

Die Analysen von Sichardts Feldaufnahmen sind mit diesen Untersuchungen mit Sicherheit nicht erschöpft, in Zukunft könnten noch diverse Fragen im Zusammenhang mit musikalischen Traditionen der berücksichtigten Gebiete mit Daten aus diesen Aufnahmen bearbeitet werden. Weiterführende Untersuchungen zur Tonalität dieser Aufnahme von Schlepfers Naturjodel und der Frage, inwiefern diese Tonalität notenschriftlich adäquat wiedergegeben werden kann, werden in

Kapitel 5.3 vorgenommen. Das Tonsystem im Muotataler Jodel und Möglichkeiten seiner Verschriftlichung werden in Kapitel 5.4 erkundet.

4. Technik und Diskurse der Jodeltranskription von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute

Nach den historischen Entwicklungen in der Transkription wortloser Gesänge des Alpenraums, die im Kapitel 3 diskutiert wurden, sind die Argumente und Standpunkte der zeitgenössischen Musikerinnen und Musiker zu erörtern, die sich Gedanken über die Vorteile und Probleme der Schriftlichkeit machten und für und wider die Transkription des Jodels argumentierten. Dazu sind die Diskurse zu evaluieren, die ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geführt wurden.

Die Verschriftlichung des Jodels in der Schweiz wird insbesondere ab 1943 relevant, da die Transkription und die schriftliche Vermittlung des Jodels durch die *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler* des Jodelliedkomponisten Robert Fellmanns (1885–1951) einen Vorschub bekommen. Die Entwicklungen in der Folge werden im Kapitel 4.1 ausgelegt und diskutiert.

Die Autorität der schriftlichen Form, die in Kapitel 2 und 3 bereits eingehend dargestellt wurde, führte zunehmend zur Marginalisierung des mündlich überlieferten ‚Naturjodels' (siehe Kap. 4.1.1). Als Reaktion darauf wurden Anstrengungen unternommen, diese Musikrichtung zu fördern. Gleichzeitig wurden auch Naturjodel in vielen Fällen transkribiert. Anhand der Initiativen zur Förderung des Naturjodels können verschiedene Kontroversen zwischen mündlicher und schriftlicher Traditionen beobachtet werden, dabei spielen Autorschaft und Urheberrecht, die Frage nach der Authentizität der Musik und die Inklusion, beziehungsweise Exklusion musikalischer Parameter (Cohen und Katz 1979, S. 104) in die Transkription eine Rolle. Zentral in der Förderung des Naturjodels wirkte der Nidwaldner Komponist Heinrich Leuthold (1910–2001). Die Quellen aus

Leutholds Nachlass sind zentral für die Thematik der Förderung des Naturjodels und die Auswirkungen seiner Transkription, die in Kapitel 4.2 diskutiert werden.

Nach den bisher diskutierten historischen Entwicklungen (siehe Kap. 3.1, 3.2, 3.3) sowie den in der Folge erörterten Kontroversen und Diskursen (siehe Kap. 4.1–4.2) wird offensichtlich, dass sich die konventionelle Fünfliniennotation für die Notation des Jodels in vielen Fällen als defizitär erwies. Die Suche nach alternativen Notationssystemen drängte sich auf, jedoch wurden nur vereinzelte Versuche unternommen, mit der konventionellen Notation zu brechen; diese werden im Abschnitt 4.3 beleuchtet.

Die Schallbildanalyse stellt eine vielversprechende Technologie für die unvoreingenommene Repräsentation des Klangs dar und wurde seit den 1960er Jahren auch für die Untersuchung des Jodels verwendet. Die maschinelle Transkription steht ab dieser Zeit komplementär zur manuellen Transkription zur Verfügung und veränderte die Darstellung von Parametern wie Tonhöhe und Klangfarbe. Die Forschungen von Graf (1961, 1964 und 1972), Fritz (1999) und Zemp (1987, 1990 und 2015) mit ihren Implikationen für die schriftliche und graphische Repräsentation werden in Kapitel 4.4 erläutert.

Die Probleme der Jodeltranskription bleiben bis heute in vielen Aspekten ungelöst und werden auch aktuell weiter diskutiert. Aktuelle Meinungen und Standpunkte einiger Vertreterinnen und Vertreter aus Forschung und Praxis werden unter Kapitel 4.5 dargelegt.

4.1 Diskurse um die Transkription und die schriftliche Vermittlung des Jodels

Die heute in der Schweiz verbreitete Form des Jodellieds entstand im 19. Jahrhundert und gewann im 20. Jahrhundert dank zahlreichen neuen Kompositionen an Bedeutung. Die ersten Komponistinnen und Komponisten, welche Jodellieder verfassten, übernahmen dabei die Ästhetik der vokalen Kunstmusik jener Zeit.[82] Ausgehend von den Initiativen einzelner Personen entstand eine Bewegung, die mit der Gründung der Schweizerischen Jodlervereinigung 1910 durch einen Zirkel um den Berner Jodelkomponisten Oskar Friedrich Schmalz (1881–1960) verbandsmäßig organisiert wurde (Camp, Kammermann und Wey 2018, S. 2). Aus der Schweizerischen Jodlervereinigung wurde 1932 der Eidgenössische Jodlerverband (EJV), unter dessen Mitgliedern viele Komponistinnen und Komponisten hervorgingen. Diese förderten das Jodellied mit seinen ein- bis vierteiligen Strophen und dem nachfolgenden ein- oder mehrteiligen Jodel (Camp, Kammermann und Wey 2018, S. 2).

Als zweiter, zentraler Gattungsbegriff neben dem Jodellied, der besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wichtig wurde, muss der ‚Naturjodel' vorgängig erklärt werden. Für eine ausführliche Behandlung des Begriffs und des Wandels des Naturjodels kann zudem der Artikel *Naturjodel und Naturtonreihe – eine gemeinsame Musikästhetik des Alphorns und des Jodels?* von Wey, Kammermann und Amman (2017, S. 3) konsultiert werden.

[82] Richtungsweisend waren hierbei der St. Galler Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863) und der Appenzeller Johann Heinrich Tobler (1777–1838).

4.1.1 Der ‚Naturjodel' in der Schweiz

Als Begriff in einer musikwissenschaftlichen Schrift[83] erschien die Bezeichnung Naturjodel zum ersten Mal in der 1853 erschienenen Abhandlung *Die Melodie der Sprache* des deutschen Pianisten, Dirigenten und Komponisten Louis Köhler (1820–1886). Köhlers Verwendung des Begriffs, aus welcher die zeittypische Romantisierung der Bergbewohner spricht, zeigt wesentliche Punkte, die den Begriff ‚Naturjodel' bis heute definieren. Dazu gehört eine Verortung des ‚Natürlichen' in der Musik, besonders der ‚natürlichen' Harmonien und der naturverbundenen Lebensbedingungen der Musizierenden:

> Das Trällern auf dem ersten besten Vokale a oder i, auch wohl mit einem Anlaute, der den Rhythmus mehr schärft, la la, dia da u. s.w. entsteht so. Bei Naturvölkern, Bergbewohnern namentlich, deren genügsame Sinne die Sorge fern (die reine Naturfreude aber bei sich) halten, zeigt sich diese Tonschwelgerei ohne Worte so eingewurzelt, daß sie sogar eine bestimmtere Weise oder Form erhält. Das Jodeln ist so eine Art Tonschwelgerei, die noch durch ein von der klaren Gebirgsluft besonders gestimmtes Organ (Kehle und Fistel) eigenthümlich herausgebildet wird […] Da die Harmonieen: Tonika und Dominante […] ihres Quintenverhältnisses wegen in nächster Naturbeziehung mit einander stehen, so liegt darin auch der Grund, warum solche Natur- (Jodel-)gesänge sich vorwiegend auf dem Grunde solcher Harmonieen bewegen. (Köhler 1853, S. 32)

[83] Frühere Fundstellen des Begriffs ‚Naturjodel' befinden sich in deutschen Zeitungen. „Aller Bewunderung und Entzücken rief der handwerkliche Naturjodler hervor, wofür ihm auch mit ungetheiltesten Beifallsbezeugungen belohnt ward", berichtete die Bayrische National-Zeitung am 25.07.1839 (S. 478). Diese Erwähnung ist mit der Datierung von 1839 zurzeit die älteste offengelegte Quelle dieses Begriffs (Wey, Kammermann und Ammann 2017, S. 7).

Die Verwendung von Naturtonintervallen, insbesondere der Quinten, wird von Köhler erwähnt, ebenso der Gebrauch der Fistelstimme, ein Hinweis auf das ausgeprägt hohe Stimmregister. Klar definiert Köhler zudem die wortlose Vokalisation der Melodien, die er als „Tonschwelgerei ohne Worte“ (Köhler 1853, S. 32) bezeichnet. Der Naturjodel wurde Bestandteil der Wiener Salonmusik, wie eine Annonce im Wiener Tagblatt belegt: Am 19.03.1877 fand im Wiener Salon ‚Widder‘ „ein von dem bekannten Volkssänger Herrn Eckart arrangierter „Kongress sämmetlicher Naturjodler und Kunstpfeiffer“ Wiens statt (s. n. 1877, S. 4). Dieser ‚Kongress‘ bestand aus einer Wohltätigkeitsveranstaltung, deren Ertrag „einer verarmten Familie“ gewidmet war (s. n. 1877, S. 4).

Im 20. Jahrhundert hat sich der Naturjodelbegriff in seiner Bedeutung verschoben und bildet heute ein stilistisches Genre, welches in erster Linie durch die Wortlosigkeit des Gesangs definiert wird. Der Begriff Naturjodel als musikalische Genrebezeichnung wurde zuerst 1908 vom Komponisten und Volkskundler Alfred Leonz Gassmann[84] (1876–1962) im Titel seines Sammelwerks *Der Naturjodel des Josef Felder aus Entlebuch* verwendet.[85] Felders Gesang wurde auf einer

---

[84] Die Sekundärliteratur über den Innerschweizer Sammler und Aufzeichner verschiedenster Melodien, Jodel, Lieder, Rufe und weiterer musikalischer Erzeugnisse in den Berggebieten der Zentralschweiz, Alfred Leonz Gassmann, ist sehr beschränkt. Lediglich die vom Komponisten selbst verfasste kurze Jubiläumsschrift unter dem Titel *Ein 60-jähriger als erfolgreicher, volkstümlicher Schweizerkomponist* (Gassmann 1959) sowie einige Zeitungsartikel liegen vor. Ein Anzeichen dafür, dass für Gassmann Transkriptionen des wortlosen Gesangs bedeutend waren, zeigt seine Sichtweise auf die Relevanz des wortlosen Klanges: In seiner Festschrift für den Eidgenössischen Jodlerverband schrieb er: „[…] was sind unsere Schweizer Jodel und Kuhreihen anders, als ‚Lieder ohne Worte‘ des Älplers, des Natursängers auf den Bergen!“ (Gassmann 1924, S. 160).

[85] Josef Felder (1835–1914) war ein Käser aus dem schweizerischen Entlebuch und erlangte in Österreich Bekanntheit als Jodler. Die Wachswalzenaufnahmen seiner Jodel zählen zu den ältesten Jodelaufnahmen aus dem Alpenraum. Ältere Jodelaufnahmen aus den USA existieren bereits datieren in die 1890er Jahre zurück: In der Bibliothek der

Wachswalze dokumentiert, welche seit 1909 im Berliner Phonogrammarchiv konserviert wird (Reinhard und List 1963, S. 18). Die Bezeichnung ‚Naturjodel', im Kontrast zum komponierten Jodellied, wird ausschließlich in der Schweiz verwendet. Heute bezeichnet sie schlicht den gänzlich wortlosen Jodel. Stilistisch wird zwischen verschiedenen Regionen unterschieden, in welchen der Naturjodel mündlich und schriftlich tradiert wird und sich in musikalischer Form und Ästhetik unterscheiden lässt.[86]

Noch 1921 wurden jedoch die Jodelgesänge zum Zweck der Bewertung an Wettvorträgen in drei Kategorien geordnet: „Jodel", „Lied mit Jodel (freier Vortrag)" und „Lied mit Jodel (nach Partitur)" (BKJV [Hg.] 1967, S. 12). Der ‚Jodel' wurde 1921 nicht spezifiziert mit oder ohne Partitur aufgeführt, was einen freien Vortrag ohne Noten implizieren kann, da diejenigen Jodel, die nicht in ein Lied integriert waren, nur in seltenen Fällen notiert waren. Zu jener Zeit war in Bezug auf den Naturjodel die mündliche Vermittlung ohne Noten noch klar vorrangig. Diese mündliche Vermittlung wurde jedoch sukzessive durch die schriftliche ersetzt, und ebenso wurden die ästhetischen Ideale zunehmend durch die schriftlichen Fassungen der Jodelmelodien dominiert. Diese Entwicklung hat speziell mit der Verbreitung einer pädagogischen Schrift zum Erlernen des Jodelns zu tun, welche 1943 zum ersten Mal aufgelegt wurde.

University of California, Santa Barbara werden Wachszylinder mit Aufnahmen des jodelnden Vaudeville-Sängers George Watson (1871–1926) verwahrt (http://cylinders.library.ucsb.edu, letzter Zugriff: 08.07.2018).

[86] Unterscheiden lassen sich die unterschiedlichen regionalen Naturjodelstile aus einer emischen Perspektive, das heisst die praktizierenden Musikerinnen und Musiker erkennen die Eigenheiten ihres eigenen Jodelstils. Aus etischer Perspektive, für Außenstehende, können die unterschiedlichen Stile auch zum Verwechseln ähnlich klingen. Die geographische Verbreitung des Naturjodels in der Schweiz erstreckt sich gemäß Räss und Wigger (2010, S. 29) auf die Regionen Appenzell Innerrhoden, Appenzell Ausserrhoden, Toggenburg, Muotatal, Nidwalden, Obwalden, Entlebuch und Berner Oberland.

4.1.2 Schriftliche Vermittlung des Jodels in der Schweiz: Fellmanns Schulungsgrundlage und ihre Auswirkungen

1943 erschien die *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler* (in der Folge: kurz *Schulungsgrundlage*) von Robert Fellmann (1885–1951), einem der bekanntesten Komponisten von Jodelliedern seiner Zeit. In der *Schulungsgrundlage* könnten auch Inhalte von Personen aus dem Umfeld der Zürcher Schulmusik enthalten sein: Der Schulmusiker Hans Walter Schneller (1893–1982) sowie der Volksmusikforscher Alfred Leonz Gassmann haben möglicherweise zur Publikation beigetragen.[87] Die Publikation der *Schulungsgrundlage* fällt in die Zeit des Zweiten Weltkriegs, als das Jodeln vor dem Hintergrund der ‚Geistigen Landesverteidigung'[88] in der Schweiz als nationales Kulturerbe gefördert wurde, mit dem Gedanken, den schweizerischen Jodel von seinen verwandten Jodlern in Deutschland und Österreich abzugrenzen.[89] Die *Schulungsgrundlage* besteht aus zwei Teilen: Im ersten Teil, „Übungen und Beispiele in der Vokalisation" (Fellmann 1943, S. 8) untertitelt, notierte Fellmann verschiedene Arten des Jodels jeweils anhand beispielhafter Melodien, die mit Vokalsilben unterlegt werden. Fellmann unterscheidet zwischen fünf musikästhetischen Kategorien des Jodels, dem ‚Singjodel', dem ‚Jodel mit Zungenschlagtechnik', dem ‚Jodel mit Kehlkopfschlag', dem ‚Chugeli-Jodel' und dem ‚Tröhl-Jodel'. Bezüglich der Notationstechnik unterscheiden sich diese Kategorien nicht wesentlich und werden hier

[87] Zum Einfluss Schnellers: Pers. Komm. Gasser, 06.03.2017; zum Einfluss Gassmanns: vgl. Marty (1972). Schneller studierte am Zürcher Konservatorium Klavier und Musiktheorie und wirkte ab den dreißiger Jahren als Dirigent des Weinländer Jodeldoppelquartetts (EJV [Hg.] 1985, S. 295). Gassmann war seinerseits einer der Pioniere der Jodelforschung und entwickelte die Transkription dieses Gesangsstils nach seinen Ideen weiter (siehe Kap. 4.3).

[88] Den Begriff der ‚Geistigen Landesverteidigung' und deren Geschichte untersuchte der Historiker Josef Mooser (1997, S. 685).

[89] Fellmann schrieb über diese stilistische Abgrenzung des schweizerischen Jodels mit zeitgeistbedingtem Pathos, „alles Unschweizerische" im Jodelgesang sei „auszumerzen" (Fellmann 1943, S. 2).

deshalb nicht getrennt untersucht. Das folgende Notenbeispiel bildet einen ‚Singjodel‘ mit genauen Angaben zur Vokalisation ab, die Klangfarbe der Singstimme wird in der Transkription besonders gewichtet:

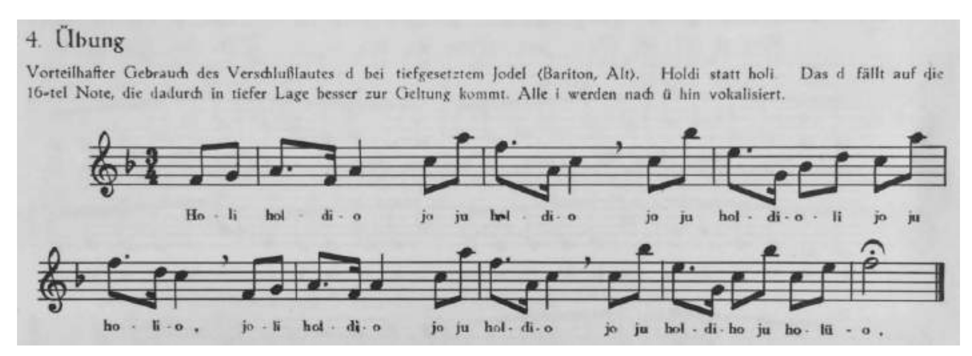


Abbildung 31: Übung für einen ‚Singjodel‘, Transkription mit Vokalisation (Fellmann 1943, S. 5).

Eine detaillierte Beschreibung der Klangfarben in den Transkriptionen erreicht Fellmann einerseits durch die Vokalisierung der Melodien, andererseits durch genaue Beschreibungen im Paratext (im obigen Beispiel: „Alle i werden nach ü hin vokalisiert“, Fellmann 1943, S. 5). Im zweiten Teil, der den Untertitel „Was die Alten sangen!“ trägt (Fellmann 1943, S. 11), werden Naturjodel aus verschiedenen Regionen präsentiert und die regionalen Eigenheiten dieser Stile hervorgehoben. In diesem Teil der *Schulungsgrundlage* wird zwar eine genaue Notation der Melodie gegeben, diese jedoch nicht mit einer Vokalisation unterlegt:

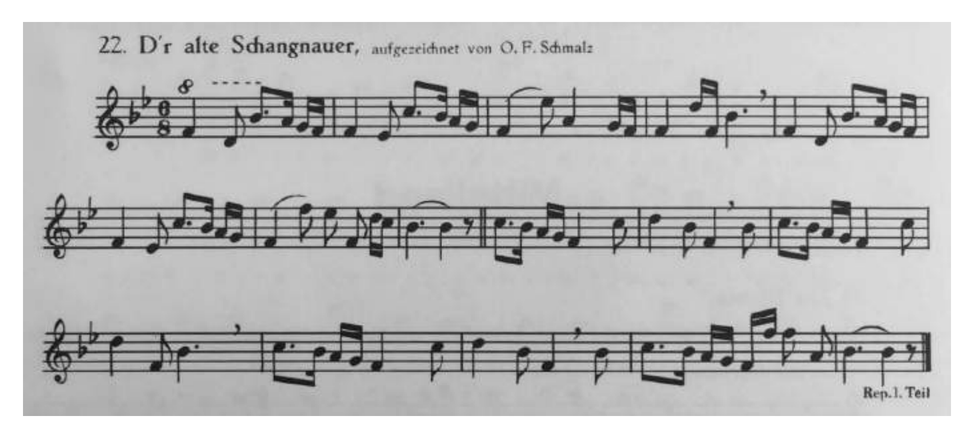


Abbildung 32: Beispiel für einen Naturjodel aus den Voralpen, Transkription ohne Vokalisation (Fellmann 1943, S. 12).

Die Fixierung der Klangfarbe der Jodelmelodien in Form der Vokalsilben im ersten Teil der *Schulungsgrundlage* stellte sich nachträglich als folgenschwere Entscheidung heraus. Heinrich Leuthold erinnerte sich in einem Brief an den Musiker Benno Künzli vom 27. März 1989 (Nachlass Leuthold: StANW P 137/9)[90] an die ersten Jodelkurse unter Fellmanns Leitung und schilderte die pädagogische Wirkung der oben vorgestellten, neu eingeführten Vokalisation (Hervorhebung im Original):

> Ich kann mich noch gut erinnern an die ersten Kurse […] in denen Fellmann diese Vokalisation vehement, sozusagen diktatorisch durchdrückte. In mittleren und hohen Jodellagen ließ er kein <u>d</u>uli durchgehen! Alles wurde auf jo und ju umgeschult. Fellmann hat damit zum Teil respektable Erfolge in stimmbildnerischer Hinsicht erreicht […]. (Leuthold 1989, StANW P 137/9)

[90] Zum Nachlass Leuthold siehe Kap. 4.2.2.

Die genaue Orientierung an vorgeschriebenen Notationen konnte demnach zwar kurzfristig als pädagogischer Erfolg wahrgenommen worden, bereits nach wenigen Jahren offenbarten sich jedoch deren Nachteile. Leuthold (1989, StANW P 137/9) beklagt im selben Brief die Wirkung, welche diese musikpädagogische Initiative bei einigen Jodlerinnen und Jodlern hatte:

> Geradezu katastrophal wirkte sich diese Methode aber bei gewissen Jodlern aus, vor allem bei den typischen Naturjodlern. Ich erinnere mich an den originellen Naturjodler Paul Ehrler aus Ibach. Seine echten Muotathaler Gsätzli bildeten in den dreißiger Jahren wahre Perlen Innerschweizer Jodlerkultur. Später besuchte ich Paul in seinem Heim in Ibach zwecks Aufnahmen für meine Jodelsammlung. Ich erschrak buchstäblich als ich ihn wieder jodeln hörte. Seine Jo-Ju-Gebilde waren alles andere als echte Muotathaler Naturjodel! (Leuthold 1989, StANW P 137/9)

Fünf Jahre nach der Veröffentlichung der *Schulungsgrundlage* hielt Fellmann im Rahmen eines Kurses für Jurymitglieder (damals: ‚Kampfrichter‘) der Jodelwettbewerbe einen Vortrag unter dem Titel *Die allgemeine Eigenart unserer Jodel, insbesondere der Jodel der Zentralschweiz* (Fellmann 1948, S. 25). Die Vorträge wurden anschließend publiziert (vgl. Düsel [Hg.] 1948). In seinem selbstkritischen Vortrag stellte Fellmann mit Sorge fest, dass die normierten Jodelsilben in der *Schulungsgrundlage* zu unbeabsichtigten Konsequenzen führten:

> Punkto Vokalisation im Naturjodel wurde direkt gesündigt. Es gab Jodler in jedem Unterverband, die mit den Urvokalen ihrer Heimat jodelten. Andere aber, brave Klubjodler, jodelten ihren Naturjodel nach den Vokalen der eidgenössischen Schulungsgrundlage. […] Diesen Fehl-Fortschritt wollte niemand [...] Die Schulungsgrundlage war nur für den kultivierten Jodel bestimmt. Dieser große Schönheitsfehler am Naturjodel muss wieder weg! (Fellmann 1948, S. 31)

Diese Konsequenz war vermutlich unvorhersehbar, notierte doch Fellmann die Naturjodel im zweiten Teil der *Schulungsgrundlage* ohne Vokalisation (siehe Abbildung 32). Die normierten Vokalsilben wurden folglich aus dem ersten Teil auf die verschiedenen Naturjodelgenres übertragen. Daraus folgte, dass zwischen den Stilen der verschiedenen Regionen nicht mehr unterschieden, sondern übergreifend die Vokalisation aus der *Schulungsgrundlage* übernommen wurde. Die Einsicht Fellmanns in die negativen Auswirkungen der schriftlich fixierten Vokalisation ging so weit, dass er in einer Liste von sieben Punkten forderte, jeder Naturjodel müsse „in Zukunft mit den Urvokalen seiner Heimat gejodelt werden" (Fellmann 1948, S. 32). Unter den ‚Urvokalen' verstand er die Vokale ‚a', ‚o', ‚u', ‚e' und ‚i (j) ', wobei die dialektspezifischen Färbungen der Vokale zu respektieren seien (Fellmann 1943, S. 4).

Noch weiter griff Fellmann mit der anschließenden Forderung: „Der Naturjodel darf nur nach Gehör eingeübt werden" (Fellmann 1948, S. 32). Dies bedeutete nicht nur eine Definition des Naturjodels als mündlich überlieferter Jodel, Fellmann riet damit auch eindeutig von der Transkription und der schriftlichen Vermittlung jedweder Naturjodel ab. Die Tendenz zur schriftlichen Vermittlung sollte somit nicht nur gestoppt, sondern durch ein praktisches Verbot derselben überkompensiert werden. Andere Referenten am gleichen Kurs von 1948 lehnten

die Transkription nicht kategorisch ab, äußerten jedoch Bedenken in Bezug auf das Verständnis der Musiknotation. Der Schulmusiker Schneller wandte dazu ein:

> Es muss uns [...] klar sein, dass die dynamischen Zeichen beim Jodellied nicht gleich auszuwerten sind wie beim Kunstlied. Das heisst: ein Pianissimo soll nicht allzu leise sein, sodass nur noch ein säuseln gehört wird und bei einem Fortissimo soll man nicht Männerchorstärke nachahmen wollen; man kann alles übertreiben. (Schneller 1948, S. 16)

Diese Einsicht macht klar, dass das Zeichensystem der Kunstmusik für das Verständnis des verschriftlichten Jodels passend umgedeutet werden muss. In einer jüngeren Auflage der Schulungsgrundlage von 1962 wurde diese um einen Anhang vom Komponisten und Musikpädagogen Max Lienert (1903–1964) erweitert. In den zwei angehängten Abschnitten „I. Die Grundlagen der Jodeltechnik" und „II. Die Entwicklung der Jodelstimme" wurden die Transkriptionen der Melodien noch detaillierter gehandhabt und konkrete Übungen zum Erlernen spezifischer gesangstechnischer Elemente vorgelegt. Somit zeigt sich, dass trotz der Bedenken Fellmanns (1948, S. 31) und Schnellers (1948, S. 16) technisch viel detaillierte Übungsanleitungen in die erweiterte Ausgabe der *Schulungsgrundlage* einflossen. Dieses Phänomen ist bereits aus der Einführung der Musiktranskription in die Alpengesänge (siehe Kap. 3.1) bekannt: Die Nachteile und Defizite der Transkription werden erkannt und kritisiert, anschließend wird jedoch mit einer technisch noch weiter fortgeschrittenen Transkription fortgefahren.



Abbildung 33: Vorübungen für Kehlkopfschläge in der Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler (Fellmann 1943, S. 19).

Die abgebildete Übung dient dem Erlernen des Kehlkopfschlags. Dieses charakteristische Stilmittel wurde zuvor von Region zu Region verschieden gehandhabt und standardisierte sich innerhalb der Schweiz in den folgenden Jahren, möglicherweise begünstigt durch die Übungen in der *Schulungsgrundlage*: Der Kehlkopfschlag als Stilmittel wurde in Jodelregionen übernommen, in denen der Registerwechsel im langsamen Tempo zuvor nicht per Kehlkopfschlag, sondern gleitend vollzogen wurde (pers. Komm. Gasser, 06.03.2017). Die Verbindung der Pädagogik des Jodels mit der musikalischen Sprache und Perspektive von klassischen Berufsmusizierenden bildete sich in der technisierten Sprache der Jodelschule ab, denn die Beschreibungen von Stilelementen des Jodels sind in der Sprache einer wissenschaftlichen Gesangspädagogik gehalten. Zum Beispiel werden Schwelltöne in sehr differenziertem gesangstechnischem Vokabular beschrieben:

> Die Vorschaltvokale juó jedesmal in striktestem pp, zuerst langsam, dann immer rascher; während des Durchreißens zum ff den Kopf ein wenig nach vorne senken. Dabei muss, gleichzeitig mit dem Gefühl der Weitung im Rachen- und Nasenrachenraum, ‚den Ton nach hinten fallen' (Das Zentrum der Resonanz springt in den Nasenrachenraum!). (Lienert 1962, S. 20)

Die entsprechenden Gesangsübungen für diese Töne bewegen sich notationstechnisch entsprechend der Formulierungen Lienerts auf einem sehr differenzierten Niveau, was für die bisher diskutierte präskriptive Notation des Jodels eine Neuheit darstellt:

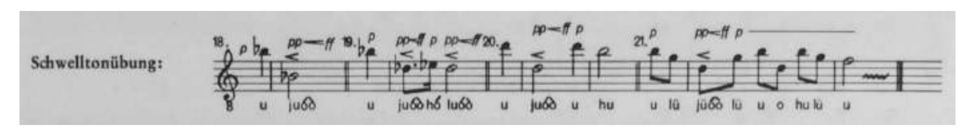


Abbildung 34: „Schwelltonübung" mit detaillierten Angaben zu Vokalisation und Dynamik (Fellmann 1943, S. 20).

Die Angaben zur Dynamik stechen hervor, auf einzelnen Tönen wird ein Schwellen des Tones von *pp* nach *ff* verlangt. Diese auffallend großen Lautstärkenunterschiede können als Übungszweck interpretiert werden.[91] Auch die klangfarbliche Bezeichnung der Vokale wurde weiter differenziert, indem Betonungszeichen verwendet und in manchen Fällen mehrere Vokale auf einer Note verlangt werden, was ebenfalls im abgebildeten Notenbeispiel ersichtlich wird (siehe Abbildung 34). Lienert schrieb über die Wahl der Vokalsilben:

[91] Relativiert werden diese großen Dynamikunterschiede durch die oben zitierte Aussage Schnellers, wonach Dynamikunterschiede etwas abgeschwächt zu interpretieren seien (siehe Kap. 4.1.2).

> Die Naturjodel der verschiedenen Stammgebiete des Jodelns in der Schweiz (Bern-Freiburg, Innerschweiz, Toggenburg-Appenzell) unterscheiden sich nicht nur durch die Art ihrer Melodien und Stegreifgepflogenheiten beim Singen, sondern, noch typischer, durch ihren Grundklang, der von der Vokalisation und der Wahl der Jodelsilben durch einheimische ‚Natursänger' herrührt. Die vorliegende, für Anfängerausbildung berechnete Anleitung geht aber von ‚normierten' Jodelsilben aus, die helfen sollen, auf kürzestem Wege zum Ziel zu kommen. (Lienert 1962, S. 17)

Lienert nannte die Vokalisation eine „Zweckwahl" (Lienert 1962, S. 17) der Silben, die als didaktische Hilfe für das Lernen des Jodelgesangs gedacht sei und er stellte klar, dass die Vokalisation des Naturjodels davon abweicht. Diese Klarstellung kann als Reaktion auf die gemäß Fellmann (1948, S. 32) falsch verstandene Übernahme der ‚normierten' Vokalisation auf den Naturjodel betrachtet werden.

Auch hier kann wiederum der Autoritätsbildungsprozess durch Verschriftlichung nachvollzogen werden, der anhand der Theorie Goodys (2004, S. 94) in Kapitel 2 (siehe Kap. 2.2.6) diskutiert wurde: Die zuerst als vereinfachtes Modell für Anfänger gedachten Jodelsilben erlangen eine musikalische Autorität als Vorschrift für die Darbietung. Die schriftlichen Vorlagen, welche in der Schulungsgrundlage abgedruckt wurden, können gar als Maßstab für die Beurteilung und Bewertung von Aufführungen Verwendung finden. Statt die mündlich gelernten Jodelsilben zu benutzen, werden die transkribierten Silben als Vorschrift gelesen und ersetzen so die mündliche Tradition.

Die Rückwirkungen der schriftlichen Vermittlung der Musik, einerseits als Notenschrift, andererseits als Anleitungen und Interpretationsgrundlagen in den Begleittexten (Paratexten) zur Notenschrift, sind in diesem Fall einschneidend und

müssen darum eingehend diskutiert werden. Die Anwendung der Technologie Notenschrift hat auch hier zwei unterschiedliche Auswirkungen, die bereits in Kapitel 3.1 beobachtet werden konnten. Einerseits wird das Tonmaterial standardisiert und eine Regression des klanglichen Ausdrucks auf die notierbaren Parameter (klare Tonhöhe und Rhythmus, einheitliche Vokalisation) findet statt. Ein großer Teil der ästhetischen Elemente (ekmelische Töne, freier Rhythmus, variable Vokalisation) geht dabei verloren, andere werden in den Vordergrund gestellt. Andererseits sind neue Entwicklungen, welche in der oralen Tradition nicht ausführbar waren oder nicht angestrebt wurden, nun möglich. Neue Grade an Komplexität werden erreicht und mehr Details können festgehalten werden. Komplementär zur Einschränkung der visualisierten Parameter und der Exklusion von modellfremder Musik darf im Zusammenhang mit der Verschriftlichung auch von einer Erweiterung der Möglichkeiten zur Weiterentwicklung und zur Variation der zuvor oral tradierten Musik ausgegangen werden.

Der Prozess der Umstellung von mündlicher auf schriftliche Speicherung des musikalischen Wissens kann mit der Einführung der Musiknotation in die europäische Kunstmusik verglichen werden. Die Umstellung auf die schriftliche Tradierung, die in der europäischen Kunstmusik vollzogen wurde, wird von Lawson als transformative, das musikalische Gedächtnis und Verständnis erweiternde und verändernde Wendung aufgefasst:

> The transition from oral/aural performance to performance that utilises notated scores began a process whereby musical notation became increasingly detailed in terms of visual data presented and, therefore, the learning and transmitting of music was fundamentally changed. (Lawson 2014, S. 10)

Die Umstellung von der mündlichen Vermittlung auf die schriftliche hat somit auch Auswirkungen auf die kognitive Verarbeitung der Musik. Die Begründung liegt darin, dass die Speicherung der musikalischen Information veräußert werden kann und so Raum für anderweitige Gedächtnisleistungen frei wird. Damit schafft gerade die Distanz, die zwischen den Musizierenden und der notierten Musik entsteht, den notwendigen Raum für Variation und Innovation. Stellt die Musiknotation eine „körperunabhängige Ausweitung des Gedächtnisses auf die schriftliche und damit situationsabstrakte Außenspeicherung" dar (Möller 2001, S. 19), so stellt sich auch die Frage nach den Ausprägungen der expandierenden, Veränderung schaffenden Wirkung der Verschriftlichung des Jodels.

Die Schaffung einer großen Literatur von komponierten Jodelliedern im 20. Jahrhundert wurde nur als Konsequenz dieser Umstellung möglich. Gesamtwerke wie jenes von Robert Fellmann, welches mehr als 150 überlieferte Jodellieder umfasst, bedingen die extrinsische Speicherung der Melodien: Ein Repertoire dieser Größe ist von der Außenspeicherung abhängig, da nur die wenigsten Personen eine so große Zahl mehrstimmiger Gesänge über eine längere Zeitspanne im Gedächtnis speichern könnten. Zudem stellt die Trennung zwischen Komponierenden und Ausführenden eine Arbeitsteilung dar, die auf der schriftlichen Weitergabe beruht. Goody erläuterte diesen Umstand folgendermaßen:

> In the spheres of music and literature the distinction between artist-creator and artist-performer is largely a function of the introduction of writing. It is then that exact repetition, associated with the reproduction not so much of the anonymous, but the named, personalized contribution to culture, is differentiated from the act of creating […] that weighs down our bookshelves and fills our gramophone cabinets. (Goody 1987, S. 158)

Der „artist-creator“ (1987, S. 158, hier sinngemäß übersetzt: Komponist, Komponistin) unterscheidet sich vom „performer“ (Goody 1987, S. 158) nur dann eindeutig, wenn die Kreation der neuen Musik schriftlich geschieht. Das erklärt, warum Jodelliedkomponisten und -komponistinnen nur in der musikschriftlichen Phase der Jodeltradition auftreten: Die Werkliste des Jodelliedkomponisten und Mitgründers der Eidgenössischen Jodlervereinigung Oskar Friedrich Schmalz (1881–1360) umfasst über 200 Titel. Zum Vergleich: Die Menge der bekannten, oral tradierten ‚Jüüzli‘ im Muotatal wird insgesamt auf rund dreißig beziffert (pers. Komm. Betschart, 21.08.2017). Der Übergang von der Innenspeicherung zur Außenspeicherung der musikalischen Informationen hat somit die Voraussetzungen für einen großen Korpus an passivem, aber jederzeit verfügbaren Wissen über die Musik geschaffen. Die Umformung der Rolle der Schrift von der deskriptiven Nachschrift zur präskriptiven Vorschrift[92] war zu jenem Zeitpunkt, da die Musik in Schriftform von den ‚artist-creators‘ an die ‚performer‘ weitergegeben wird, vollständig vollzogen.

Erwähnt werden muss, dass diese wachsende Komplexität der Musiknotation nicht nur Vorteile mit sich zieht. Der steigende Grad der Technologisierung kann dazu führen, dass Standards entstehen, die Notation selbst eine autoritative Funktion erhält (siehe Kap. 2.2.9) und abweichende Formen und Interpretationen als ‚falsch‘ wahrgenommen werden. Die Marginalisierung von Musik, welche sich nicht den technologisch fortgeschrittenen Modellen anpasst, wurde vom Anthropologen Steven Mithen verallgemeinernd beschrieben: „When the technical level of what is defined as musicality is raised, some people will become branded as unmusical, and the very nature of music will become defined to serve the needs of an emergent musical elite“ (Mithen 2005, S. 270). Eine Elitenbildung durch die *Schulungsgrundlage* sieht auch der Sänger und Musikwissenschaftler Eugen

[92] Zur Terminologie ‚Vorschrift‘ und ‚Nachschrift‘ siehe Suppan (1971, S. 39).

Carl Hänggi, der in Fellmanns Arbeit die Treibkraft für eine ‚Professionalisierung' des Jodelns erkennt (Hänggi 2011, S. 139). Eines der Bedenken bei der Verschriftlichung des Naturjodels lautet somit, dass beispielsweise diejenigen Musizierenden von der Teilnahme ausgeschlossen werden könnten, welche keine Kenntnis der Notenschrift haben. Fellmanns Diktum, der Naturjodel dürfe nur nach Gehör eingeübt werden, kann auch als Schutzmaßnahme gegen eine Bevormundung der Naturjodeltradition durch die schriftliche Vermittlung verstanden werden.

Die beschriebenen Entwicklungen begünstigen das Gedeihen eines vielfältigen Repertoires an Jodelliedern, führen aber gleichzeitig auf zweifache Weise zur Marginalisierung des oral tradierten Naturjodels: Erstens kann der mündlich überlieferte Jodel nicht von den Vorteilen der schriftlichen Form und ihrer Autorität profitieren, zweitens wird die Transkription des Naturjodels mit dem Verlust seiner Authentizität verknüpft. Diese Zusammenhänge werden ab den 1960er Jahren von aktiven Jodlerinnen und Jodlern wahrgenommen und aufzulösen versucht.

4.2 ‚Hebung und Aufwertung' des Naturjodels vor dem Hintergrund der Transkriptionsprozesse

Heinrich Leuthold schrieb am 26.07.1975 an den Jodelkomponisten und Theaterdichter Werner Scheller (1894–1983): „Dann käme zu alledem noch unser Anliegen: die Hebung und Aufwertung unseres Naturjodels. Du siehst also, dass es mir in nächster Zeit wegen Arbeitsmangel noch nicht langweilig wird!" (Leuthold 1975, StANW P 137/12). Die Marginalisierung und die Historisierung des Naturjodels verlangte nach Initiativen für dessen (Re-)Etablierung. Da die Authentizität der zeitgenössischen, verschriftlichten Jodel dabei eine zentrale Rolle

spielt, wird die hintergründige ‚Echtheitsdebatte' in Bezug auf das Jodeln hier kurz dargestellt.

4.2.1 Hintergründe: Die Echtheitsdebatte und die Frage nach der Authentizität

Authentizität in der Musik kann, anders als in der bildenden Kunst, nicht anhand der Wertschätzung konkreter Objekte entstehen, sondern beruht auf entweder historischen oder emotionalen Bindungen (Lindholm 2008, S. 25). Das Bedürfnis, dennoch Zeugnisse authentischer ‚Volksmusik' zu dokumentieren und diese zu pflegen, führte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Einteilung in ‚echte' und ‚unechte' Überlieferungen. Die Idee des ‚Echten' in der ‚Volksmusik', die unter anderen Pommer zu konstruieren versuchte (siehe Kap. 3.2), wurde um die Mitte des 20. Jahrhunderts weiterverfolgt.

In der Schweiz orientierte sich Gassmann in seiner Kritik an einer kunstmusikalischen Auswahl und Bearbeitung von Volksliedern an Pommer und stellte sich in dessen Tradition. In der Einleitung zu seiner Lieder- und Jodelsammlung *Was unsere Väter sangen* erklärte er, ‚echte' Lieder unabhängig von ihrer Qualität zu behandeln und argumentierte (Hervorhebung im Original): „Hier gilt für mich das Wort Josef Pommers: *‚Alle echte Volksmusik ist gut*'" (Gassmann 1961, S. XV). Gassmann knüpfte somit an Pommers ‚Echtheits'-Konstrukt an, allerdings mit anderen Motivationen und Implikationen. Während Pommers Motivation teilweise durch seine politischen Standpunkte erklärt wird, baute Gassmann eine Naturphilosophie über die Herkunft des Jodels aus dem Klang der Wasserfälle (Gassmann 1936, S. 9; siehe auch S. 60) und dem Echo der Berge.

Ein 1950 erschienenes Buch Walter Wioras trägt den Titel *Das echte Volkslied*, darin entwirft Wiora ein Konzept des ‚Echten': „Es geht um die Grenzen zwischen Redlichkeit und Fälschung, aber auch zwischen Substanz und Schaum, Kern und Schale, Original und Surrogat. Es geht um die Grundfrage: was ist denn überhaupt das eigentliche, das wahre, das echte Volkslied?" Wiora beschreibt einen Sachverhalt, welcher in der Musikforschung des Alpenraums bis heute nachwirkt und hinterfragt werden muss: Von außen her wird beurteilt, welche Musik ‚echt', oder, in modernerer Ausdrucksweise, ‚authentisch' sei. Das ‚Echte' besteht bei Wiora aus einem gesunkenen Kulturgut, von welchem nur noch die Überreste bewahrt werden können, und auch diese stets nur unvollständig und unvollkommen. Da dieses Kulturgut per Definition mündlich tradiert sei, stellt die Transkription eine Wende zum inauthentischen ‚Surrogat' dar. Das zeitgenössische Musikerzeugnis wird so gegenüber dem historischen Fund nur als Derivat eingestuft und der Begriff der ‚erfundenen Tradition' (vgl. Hobsbawm und Ranger 1983), oft abwertend, auf neuere Musiktraditionen angewandt. So entsteht ein Authentizitätsdefizit gegenüber dem idealisierten, verklärten ‚Primären' und ‚Echten' aus den früheren Epochen. Um diese Problematik und Auswege daraus zu verstehen sind Quellen aus dem Nachlass Leuthold aufschlussreich.

4.2.2 Quellen aus dem Nachlass Heinrich Leuthold

Heinrich Leuthold (1910–2001) war Musiklehrer und Schulleiter in seinem Heimatort Stans. Als Komponist bearbeitete er verschiedene Genres, von sakralen Werken für gemischten Chor bis zu weltlichen Liedern für unterschiedliche Besetzungen, darunter auch eine große Zahl von Jodelliedern. Durch verschiedene Werke mit Bezug zu seiner Heimat Nidwalden – Leuthold komponierte unter anderem die *Nidwaldner Hymne* – war er für diese Region besonders bedeutsam, verfügte aber dank seiner Rolle im Eidgenössischen Jodlerverband und seine schulmusikalischen Förderinitiativen auch einen landesweiten Ruf als Experte

und Förderer des Jodels und der musikalischen Schulbildung. Der Nachlass Leuthold, bestehend aus 18 Konvoluten unterschiedlichen Umfangs, ist im Staatsarchiv Nidwalden in Stans archiviert.[93] Er enthält Briefwechsel mit diversen in der Jodelszene der fünfziger bis achtziger Jahre exponierten Personen, Handnotizen Leutholds, gesammelte Artikel und Musiktranskriptionen, einige davon aus der Hand Leutholds und einige aus dem Kreis seiner Korrespondenten. Der Nachlass, welcher bis dato nicht untersucht und ausgewertet wurde, lässt einen Einblick in den Diskurs um die Transkription und die schriftliche Vermittlung des Jodels zu und legt die damit verbundenen musikalischen und sozialen Friktionen offen, die in der Zeit zwischen ersten Naturjodelkursen in den fünfziger Jahren und der Publikation von Leutholds Monographie *Der Naturjodel in der Schweiz* (Leuthold 1981) bestanden. Besonders aufschlussreich sind Briefe und Notizen aus den Jahren 1973 bis 1980, welche die Initiation der ‚Aktion Naturjuuz' dokumentieren und das Bedürfnis nach einer Abhandlung über den Jodel zeigen, die aus einer emischen Perspektive, das heißt aus der Innensicht der Musikkultur, geschrieben wird. Dieser Anspruch wurde an Leutholds Buch über den Naturjodel, das damals im Entstehen begriffen war, gestellt.

Welche Entwicklungen zu den beschriebenen Kontroversen führten, kann anhand der Quellen im Nachlass chronologisch nachvollzogen werden. Leutholds erste Aufzeichnungen, die in seinem Nachlass überliefert sind, stammen von einem

[93] Die Konvolute tragen im Archiv die Bezeichnungen ‚StANW P 137/1' bis ‚StANW P 137/18' und werden hier mit diesen Angaben zitiert.

Kurs für Jodeldirigenten am 29.11.1953. Aus den Notizen Leutholds kann erfahren werden, wie der Naturjodel damals diskutiert und in Bezug auf die Transkription definiert wurde.

4.2.3 Abgrenzung des Naturjodels von der Schriftlichkeit

Leuthold notierte in seinen Notizen anlässlich eines Dirigentenkurses die vertretenen Positionen und Definitionen zum Naturjodel sowie seine eigenen kritischen Überlegungen zu diesem Thema. Er nahm wesentliche Punkte auf, die rund zwanzig Jahre später in die Bestrebungen zu einer Förderung und ‚Hebung' des Naturjodels einflossen. Anlässlich des Kurses für Dirigenten am 29. November 1953 notierte Heinrich Leuthold die Frage „Was ist eigentlich unter der Bezeichnung ‚Naturjodel' zu verstehen?" (Leuthold 1953, StANW P 137/5) und kategorisierte die unterschiedlichen Jodelgenres folgendermaßen (Hervorhebungen im Original):

> Was wird heute als Naturj[odel] bezeichnet?
> a) Mündlich überlieferte Jodel mit Namen: z.B. Pilatus-, Haldigrat-, Sunnhalde-, Älggijutz oder-Jodel;
> b) Einzeljodel, die keinen besonderen Titel haben;
> c) Selbsterfundene oder zus[ammen]gestellte Jodel od[er] zus[ammen]geschusterte J[odel]
> Was wird nicht dazu gezählt?
> a) Geschriebene Jodel.
> b) Neukomponierte und geschriebene Jodel.
> Was unterscheidet die beiden Kategorien?
> Nichts Genaues: Die Unterscheidung ist völlig willkürlich! Warum sollten etwa der ‚Alte Flösserj[odel] (v. Ummel/Schweing[ruber] herausgeg[eben] kein Naturj[odel] sein? Warum der Gwattstützler, ja der Abigjutz v. Fellmann?

Das Verhältnis von mündlicher und schriftlicher Überlieferung spielte dabei die entscheidende Rolle: Aus den Notizen Leutholds wird ersichtlich, dass die ausschließlich mündliche Vermittlung als Grundvoraussetzung und definierendes Kriterium des Naturjodels verstanden wurde. In den Dirigentenkursen für Jodelklubdirigenten der 1950er Jahre wurde der Naturjodel als oral tradierter Gesang definiert und der verschriftlichte, jedoch wortlose Jodel in eine Grauzone zwischen (schriftlichem und textiertem) Jodellied und (mündlichem und wortlosem) Naturjodel gerückt. Bereits in seinen persönlichen Notizen von 1953 stellte Leuthold jedoch fest, dass eine kategorische Trennung des mündlich überlieferten Naturjodels vom verschriftlichten, ‚kultivierten' Jodel nicht sinnvoll sei: „Die Unterscheidung ist völlig willkürlich!" kommentierte Leuthold (1953, StANW P 137/5). Das sollte sich als weit vorausschauende Beobachtung herausstellen: Zu diesem Zeitpunkt war ein Trend zur Verschriftlichung der bislang nur mündlich weitergegebenen Musik erkennbar, so auch bei den von Leuthold aufgezählten beispielhaften Naturjodeln.

Diese Trennung von schriftlicher und mündlicher Tradition führte zusammen mit anderen Faktoren dazu, dass sich die zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten des Naturjodels im Musikdiskurs vernachlässigt und marginalisiert sahen, und schließlich Initiativen zu dessen Aufwertung lancierten. Leuthold notierte weiter:

> Untersuchen wir die Beurteilungsgesichtspunkte einmal etwas näher. Was sollte Natur-, was sollte ein sog. Kultivierter Jodel sein?
> Wir können fragen nach der Art des Vortrags:
> Gesungen mit ‚ungeschulter' Naturstimme und mit ‚Naturvokalisation' Fellm[ann]. Schreibt dazu: S. 31 u 32, 7.
> Gesungen mit ‚ausgebildeter' Stimme
> Musikalisches oder weniger musikal. Singen und Gestalten.
> Hat's ‚erlaubte' od. ‚unerlaubte' Stegreifzutaten darin?

> Ist’s ein Chor-Naturjodel, und was ist nun daran ‚Natur‘ und was ‚kultiviert‘? (Leuthold 1953, StANW P 137/5)

Leuthold bezog sich offenbar auf die ‚Naturvokalisation‘, wie sie Fellmann in seinem Vortrag von 1948 erläuterte (siehe Kap. 4.2.1) und die sich von der ‚standardisierten‘ Vokalisation in den Schulungsunterlagen unterscheide. Der Versuch, „Naturjodel“ und „kultivierter Jodel“ (Leuthold 1958, StANW P 137/5) zu unterscheiden, erinnert an die oben zitierte Beschreibung des Naturjodels von Louis Köhler (siehe Kap. 4.1.1): Nur letzterer wird mit „ausgebildeter Stimme“ (Leuthold 1958, StANW P 137/5) gesungen. Die letzte Zeile mit der offenen Frage „was ist nun daran ‚Natur‘ und was ‚kultiviert‘?“ lässt erahnen, dass die Kategorisierung in ‚Natur-‘ und ‚kultiviert‘ keine eindeutige Trennung ermöglichte und mit der zunehmenden Verbreiterung des Repertoires sowie der Vermischung von schriftlicher und mündlicher Tradition nicht aufrechterhalten werden konnte. Ob die notierten Fragen zum Naturjodel Aussagen eines Referenten sind oder Leutholds eigene Überlegungen dazu darstellen, bleibt indessen unklar.

Wie Wey, Kammermann und Ammann (2017, S. 7) aufzeigten, durchlebte der Naturjodelbegriff gerade in dieser Zeit Wandlungen seiner Bedeutung. Die Beziehung zu seiner mündlichen und schriftlichen Überlieferung veränderte sich; zwischenzeitlich wurde die orale Überlieferung explizit zum definierenden Kriterium für eine Unterscheidung zwischen ‚Naturjodel‘ und entweder ‚kultiviertem Jodel‘ oder ‚Jodellied‘, schriftlich überlieferte Melodien sind in diesem Fall per Definition keine Naturjodel.[94] Offensichtlich konnten diese Kategorien nicht trennscharf bestehen bleiben, da sich die Grenze zwischen mündlicher und

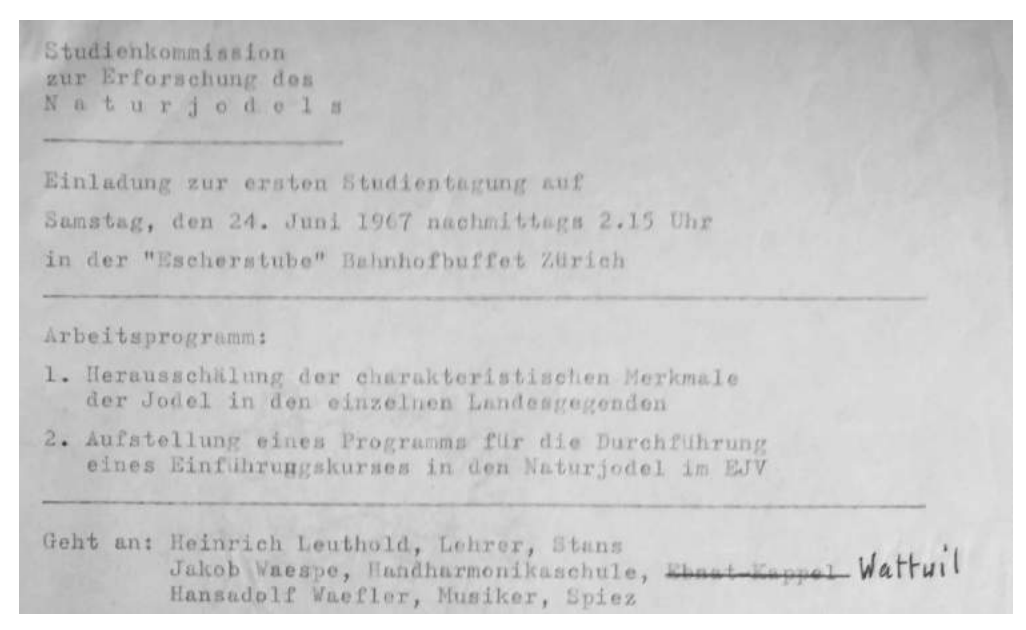
[94] Die Kategorisierung anhand des Kriteriums ‚Mündlichkeit‘ war damals nicht neu, als Vergleich kann beispielsweise die Abgrenzung des Volksliedbegriffs in Pommers *Anleitung zur Aufzeichnung von Volksliedweisen* (1906) in Kapitel 3.2.2 hergenommen werden.

schriftlicher Überlieferung in einer Gesellschaft, in der die Notenkenntnis weit verbreitet ist, schnell verschiebt.

4.2.4 Der Naturjodelkurs von 1968 und die ‚Aktion Naturjuuz' von 1974

Die Marginalisierung der oral tradierten, wortlosen Gesangsstile wurde ab den 1960er Jahren in der Schweiz wahrgenommen und kritisiert. Im Gegensatz zu Initiativen zur Förderung von Jodeln und Alphornblasen im 19. Jahrhundert (Bachmann-Geiser 1999, S. 39) wurden diese Initiativen jedoch nicht von außen, sondern aus den Kreisen der aktiven Naturjodlerinnen und Naturjodler lanciert.

Ein erstes Treffen der neu ins Leben gerufenen *Studienkommission zur Erforschung des Naturjodels* fand am 24.06.1967 im Zürcher Bahnhofbuffet statt. Der Kommission gehörten neben Leuthold auch die Musiker Jakob Waespe (1909–1972) und Hansadolf Waefler (1908–1996) an, weitere Mitglieder sind aus den hier vorliegenden Quellen nicht namentlich bekannt.


Studienkommission
zur Erforschung des
N a t u r j o d e l s

Einladung zur ersten Studientagung auf
Samstag, den 24. Juni 1967 nachmittags 2.15 Uhr
in der "Escherstube" Bahnhofbuffet Zürich

Arbeitsprogramm:

1. Herausschälung der charakteristischen Merkmale der Jodel in den einzelnen Landesgegenden
2. Aufstellung eines Programms für die Durchführung eines Einführungskurses in den Naturjodel im EJV

Geht an: Heinrich Leuthold, Lehrer, Stans
Jakob Waespe, Handharmonikaschule, ~~Ebnat-Kappel~~ Wattwil
Hansadolf Waefler, Musiker, Spiez

Abbildung 35: Einladung zur ersten Tagung der „Studienkommission zur Erforschung des Naturjodels" in Zürich 1967 (s. n. 1967, StANW P 137/5).

Das Ziel der Tagung war die Konzeption eines Kurses für Naturjodel innerhalb des bestehenden Kurswesens des Eidgenössischen Jodlerverbands. In einem Brief vom 20.10.1967 forderte der damalige Präsident des Eidgenössischen Jodlerverbands, Balthasar Müller, Leuthold auf, Vorschläge für einen „Naturjodelkurs" einzusenden (Müller 1967, StANW P 137/5). Der Aufbau wurde von Leuthold geplant und seinen Freunden Waespe und Waefler am 15.11.1967 folgendermaßen vorgestellt:

1. Allgemeiner Überblick
2. Charakteristik der verschiedenen Landesgegenden:
    a) Ostschweiz
    b) Innerschweiz

c) Bern

3. Einstudierung eines Naturjodels, Winke und Wegleitungen
4. Musikalisches Rätselraten (mit vielen Bandaufnahmen)

Die Liste macht deutlich, dass die stilistischen Identitäten in Form regionaler Stile, deren Differenzen, Eigenheiten und Durchmischungen gebildet wurden, und nicht nach dem Ideal eines einheitlichen, nationalen Gesangsstils. Das ‚Musikalische Rätselraten', so verrät ein ebenfalls aus dem Nachlass Leuthold (StANW 137/5) überlieferter, undatierter Fragebogen, bestand darin, Tonaufnahmen verschiedenen Regionen zuordnen zu können. Eine Vereinheitlichung des Jodelgesangs wurde keineswegs angestrebt, vielmehr sollte die Diversität der regionalen Stile gefördert werden. Scheller schrieb in einem Brief am 3. Januar 1974 an Leuthold:

> […] Von unserer Bemühung um den Naturjutz kann ich Dir berichten, dass die Zwischenzeit gut genützt wurde. In Frutigen, wo man mit Eifer dabei ist, haben insgesamt 3 Sitzungen stattgefunden. Eine weitere in Gstaad und ebenfalls in Erlenbach im Simmental. Überall wo ich seither zur Sache gesprochen [sic] ist man sehr begeistert, man erkennt sogar, dass es nun wirklich an der Zeit ist, ein solch Unterfangen in die Wege zu leiten [...]. (Scheller 1974, StANW P 137/12)

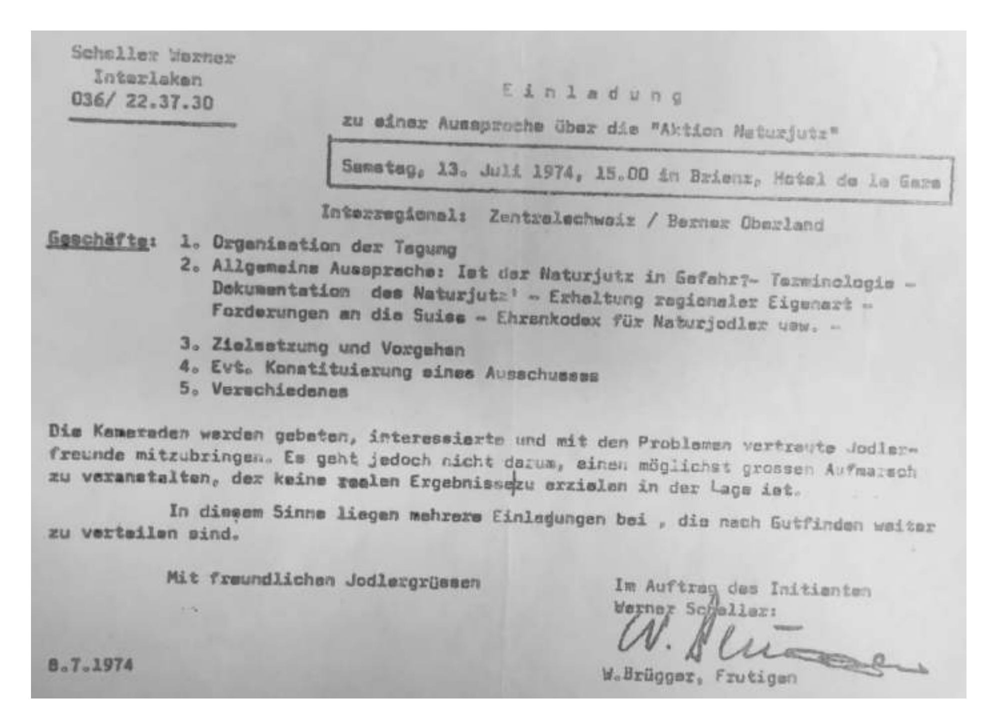
Eines der praktischen Probleme, vor dem die Vertreterinnen und Vertreter des mündlich tradierten Naturjodels standen, stellte die fortschreitende Herausbildung eines urheberrechtlich geschützten Repertoires schriftlicher Jodel und Jodellieder dar. Während die verschriftlichten Lieder dem Urheberrecht unterlagen, existierten keine vergleichbaren Regelungen, welche für mündlich überlieferte

Musik galten. In einem fast gleichzeitigen Brief Werner Brüggers[95] und des Jodelkomponisten Christian Gempeler (1912–1985) an Leuthold vom 5. Januar 1974 schrieben diese auf ähnliche Weise über die Planung einer Förderinitiative:

> Während das Jodellied dank Text und Titel (und Verfasser) unter dem Schutz des Urheberrechts steht, ist der mehrheitlich anonyme Naturjutz allen Nachahmungen, Abänderungen, Neukombinationen, ja selbst Plagiat im eigentlichen Sinne des Wortes wehrlos preisgegeben. Dieser Uebelstand, der eine Verfälschung und Verflachung des Naturjutz mit sich gebracht hat und weiterhin mit sich bringen kann, sollte durch eine gezielte Aktion auf breiter Basis bekämpft und soweit als möglich behoben werden. Es schwebt uns nun vor, mit Vertretern anderer Regionen, wo der Naturjodel vornehmlich gepflegt wird wie z.B. in der Innerschweiz, im Toggenburg und im Appenzell, Fühlung aufzunehmen und in gemeinsamer Aussprache Richtlinien, Satzungen aufzustellen zum Schutze unseres Kulturgutes. (Brügger und Gempeler 1974, StANW 137/12)

Damit regten sie die Idee einer Initiative für die Korrektur des Gefälles zwischen dem schriftlich und dem mündlich vermittelten (Natur-)Jodel an. Eine entsprechende Einladung wurde erst ein halbes Jahr später, am 8. Juli 1974, versandt:

[95] Werner Brügger war Lehrer in Frutigen (seine Lebensdaten sind dem Verfasser nicht bekannt).



Scheller Werner
Interlaken
036/ 22.37.30

E i n l a d u n g

zu einer Aussprache über die "Aktion Naturjutz"

Samstag, 13. Juli 1974, 15.00 im Brienz, Hotel de la Gare

Interregional: Zentralschweiz / Berner Oberland

Geschäfte:
1. Organisation der Tagung
2. Allgemeine Aussprache: Ist der Naturjutz in Gefahr?- Terminologie - Dokumentation des Naturjutz' - Erhaltung regionaler Eigenart - Forderungen an die Suisa - Ehrenkodex für Naturjodler usw. -
3. Zielsetzung und Vorgehen
4. Evt. Konstituierung eines Ausschusses
5. Verschiedenes

Die Kameraden werden gebeten, interessierte und mit den Problemen vertraute Jodlerfreunde mitzubringen. Es geht jedoch nicht darum, einen möglichst grossen Aufmarsch zu veranstalten, der keine reelen Ergebnisse zu erzielen in der Lage ist.

In diesem Sinne liegen mehrere Einladungen bei , die nach Gutfinden weiter zu verteilen sind.

Mit freundlichen Jodlergrüssen

Im Auftrag des Initianten
Werner Scheller:
W. Brügger
W.Brügger, Frutigen

8.7.1974

Abbildung 36: Einladung zu einer Aussprache über die ‚Aktion Naturjutz' (Brügger 1974, StANW P 137/12).

Die genannten Ziele der ‚Aktion Naturjutz' – Terminologie, Dokumentation des Naturjutz, Erhaltung regionaler Eigenarten, rechtliche Forderungen an die Schweizer Genossenschaft der Urheber und Verleger von Musik (Suisa) und die Erstellung eines ‚Ehrenkodex' – bilden Tendenzen hin zu den Vorteilen der verschriftlichten Musik, insbesondere als Maßnahme gegen auf die als misslich be-

trachtete rechtliche Situation der mündlichen Tradition. Unter dem Punkt „Allgemeine Aussprache“ wurden folgende Punkte aufgelistet (Brügger 1974, StANW P 137/12):

1) Ist der Naturjutz in Gefahr?
2) Terminologie
3) Dokumentation des Naturjutz
4) Erhaltung regionaler Eigenart
5) Forderungen an die Suisa
6) Ehrenkodex für Naturjodler

Leider konnten von dieser Aussprache keine Protokolle oder Berichterstattungen gefunden werden. Aus der Liste der Gesprächsthemen können allerdings die Themen rekonstruiert werden, welcher sich die Gruppe annahm. Die Unklarheit über die Begriffe des Naturjodels, die Leuthold bereits in seinen Notizen von 1953 bemängelte, sind unter dem Stichwort ‚Terminologie‘ zu vermuten (Brügger 1974, StANW P 137/12).

Die Sammlung und die Dokumentation verschiedener regionaler Jodelstile stellte ein Anliegen dar, welches auch in der Korrespondenz mit Leuthold von verschiedenen Bezugspersonen geäußert wurde. Leutholds beeindruckende Sammlung von Tonaufnahmen und Noten, welche dadurch motiviert wurde, liegt heute im Staatsarchiv Uri in Altdorf verwahrt. Diese Sammlungsarbeiten Leutholds sind auch als Antwort auf einen weiteren Punkt der ‚Aktion Naturjuuz‘ zu verstehen, die „Erhaltung regionaler Eigenart“ (Brügger 1974, StANW P 137/12). Interpretiert werden kann dieses Anliegen einerseits als Gegenbewegung zur Tendenz der ästhetischen Standardisierung verschiedener Stilelemente wie der Vokalisierung, der Phrasierung und der Registerwechseltechnik, andererseits kann der Fokus auf

regionale Diversität auch als Widerspruch gegen das Etikett des ‚Nationalen' verstanden werden (siehe auch S. 184).

Für die Beziehung zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung und die Friktionen, welche durch eine Verlagerung hin zur transkribierten Form der Speicherung der Musik entstehen, interessiert jedoch besonders, dass „Forderungen an die Suisa" zu formulieren waren (Brügger 1974, StANW P 137/12). Der mündlich überlieferte Naturjodel stand in einem Ungleichgewicht zum schriftlichen Jodel, welcher zunehmend als musikalisches ‚Werk' verstanden wurde. Die Erkenntnis, dass dank der Verschriftlichung und der damit einhergehenden Autorschaft die Musik zum geistigen Eigentum erklärt und damit Geld verdient werden kann, führt zu einer Reihe von Streitpunkten, die bis dahin nicht bestanden. Dazu gehört der von Leuthold geäußerte Vorwurf des Plagiats. Auch die Beanspruchung von traditionellen Melodien als geistiges Eigentum führte zu Konflikten: Eine als traditionell bekannte Melodie kann nach der Transkription von einem Autor oder einer Autorin als urheberrechtlich geschütztes Werk vereinnahmt werden. Die Sitzung über die ‚Aktion Naturjutz' brachte aufgrund der Abwesenheit von Vertretern diverser Regionen nicht die erhofften Erfolge, wie Brügger in einem Brief kurz darauf, am 18.07.1974, beklagte:

> In Brienz glaubte ich, die Naturjodler der Talschaften, die Repräsentanten des Oberlandes anzutreffen. Das war ein Irrtum, denn unser Freund Werner Scheller stellte sich vor, in der sachlichen Abklärung des Problems weitere Fortschritte zu erzielen und sich um den Rahmen der Anwesenden primär nicht zu kümmern. (Brügger 1974, StANW P 137/12)

Aus einem rund sechs Jahre später versandten Brief von Theodor Kappler[96] an Leuthold vom 23.02.1980 geht hervor, dass ein weiteres Treffen (‚Gremium') über den Naturjodel in Planung war, bei welchem Kappler und ein namentlich unbekannter Professor zugegen sein sollten (Kappler 1980, StANW P 137/5). Kappler äußerte Bedenken dahingehend, dass in einem ‚akademischen' Gremium nur „Systematik betrieben würde", ein sinnvoller Diskurs um den Naturjodel jedoch nur entstehen kann, wenn dieser von innen geführt werde: „Sie [Leuthold] haben wohl bei sich selber feststellen können, dass über solch ein psychisch bedingtes Thema des Naturjodels ‚nur' derjenige referieren kann, der es selber kann und der in solchem Milieu eben aufgewachsen ist [...]" (Kappler 1980, StANW P 137/5). Die Ansicht, dass nur eine emische Analyse des Naturjodels eine Gültigkeit haben kann, zeigt die gewachsene Resistenz gegen akademische Definitions- und Erklärungsversuche, welche die emotionale und identitätsstiftende Intimität des Naturjodels, seine in Kapplers Worten ‚psychischen Bedingungen', nicht greifbar machen können. Somit waren die Erwartungen an Leutholds Forschung und sein Buch über den Naturjodel sehr hoch angesetzt.

[96] Theodor Kappler (1907–2008) war Priester in der Aargauer Pfarrei Döttingen, später im luzernischen Menznau und war zugleich Sammler, Förderer und Vermittler des Naturjodels. Er bearbeitete in erster Linie die Region Toggenburg, wo er aufwuchs, sowie das Appenzell. Kappler (1984, StANW P 137/8) beschreibt den Naturjodel als „längere Folge wortloser Naturlaute" und versteht somit darunter, wie auch Leuthold, alle wortlosen Jodelgesänge. Heinrich Federers Bemerkung, dass man in den Jodel allen „hineinlegen" könne (zit. nach Kappler 1984, StANW P 137/8), bedeutet auch, dass durch die Wortlosigkeit („Der Jodel hat keine Worte", Kappler 1984, StANW P 137/8.) die Musik nicht mit bestimmten Inhalten aufgeladen ist. Kappler schwenkt sogar in einen musikalischen Universalismus über, wenn er, Leuthold referierend, äußert: „Der Jodel ist also nicht nur heimisch bei den Bergbevölkerungen von Bayern, dem Tirol und der Schweiz, denn die Menschen sind ihrem Wesen nach überall gleich veranlagt".

4.2.5 Notwendigkeit einer emischen Perspektive und Erwartungen an Leuthold

Kapplers Forderung, dass über das „Thema des Naturjodels ‚nur' derjenige referieren kann, der es selber kann" (Kappler 1980, StANW P 137/5) benennt einen zentralen Punkt in der damaligen Diskussion: Die Notwendigkeit eines Perspektivenwechsels von der (‚etischen') Beschreibung von außen hin zu einer (‚emischen') Sichtweise von innen. Durch die Diskurse, welche außerhalb der aktiven Musikszene geführt wurde, sind offenbar Konzepte entstanden, welche zum Verständnis einiger Jodlerinnen und Jodler selbst im Widerspruch standen. Der Jodler, Dirigent und Komponist Adolf Stähli (1925–1999) schrieb am 19.02.1979 an Leuthold und hegte große Erwartungen an die angekündigte Buchpublikation über den Naturjodel in der Schweiz:

> Du hattest doch eine Forschung über den Jodel in Arbeit, und man hoffte, dass diese Arbeit einmal über den Fellmann-Verlag erhältlich sein wird. Es wäre dringend nötig, dass etwas in dieser Richtung herauskommt – als Gegenüberstellung zum Baumannschen Werk,[97] das wissenschaftlich viel zu hochgeschraubt ist und höchstenfalls dazu dient, uns Jodler des 20. Jahrhunderts lächerlich zu machen. (Stähli 1979, StANW P 137/5)

Einerseits können die Bedenken hier so verstanden werden, dass das Bedürfnis nach einer allgemein verständlichen Abhandlung bestand, andererseits aber kann die Wahrnehmung, dass die Jodlerinnen und Jodler des 20. Jahrhunderts ‚lächerlich' portraitiert wurden, als Folge einer Lücke zwischen der stärker theoriegestützten Außensicht und der primär empirischen Innensicht auf den zeitgenössischen Jodel betrachtet werden. Zudem sind die Aussagen bezüglich Baumanns

[97] Vgl. Baumann 1976.

Jodelforschung zu relativieren, denn diese wurde mitnichten nur abgelehnt: Im Kurswesen der späteren Jahre wurde als Kurslektüre über den Naturjodel Baumanns *Musikfolklore und Musikfolklorismus* neben Leutholds *Der Naturjodel in der Schweiz* verlangt (Eidgenössischer Jodlerverband 1992/1993, StANW P 137/5).

An Leuthold wurde insbesondere die Erwartung gestellt, dass ihn „nicht nur die Entstehung des Jodels, sondern auch seine Gegenwart und seine Zukunft interessiert" (Stähli 1979, StANW P 137/5) und in diesem Zusammenhang darf sein Beitrag zur Erforschung des mündlich und schriftlich überlieferten Jodelgesangs nicht unterschätzt werden. Im Kontrast dazu stand die Publikation *Musikfolklore und Musikfolklorismus* Max Peter Baumanns (1976), welche offenbar als historisierend und zeitgenössische Strömungen zu wenig achtend wahrgenommen wurde. Der Dirigent und Komponist Theodor Schweizer (1916–2001) wandte sich in einem Brief an Leuthold vom 02.12.1979 gegen die historisierenden und auf Ursprünge fokussierte Wahrnehmung des Jodels durch die Wissenschaft:

> Ich sehe auch gar nicht ein, weshalb nur der historische Aspekt des Jodels Geltung haben soll? Ob nun ein Senn vor 300 Jahren irgendwo in unseren Alpen, inspiriert durch gottesdienstliche Musik (!), einen Jodel erfand, oder ob in unserem Zeitalter ein Heinrich Leuthold oder Theodor Schweizer in den Bergen einen Jodel oder ein ganzes Jodellied einschließlich des Textes erfinden, was ist denn dabei für ein Unterschied dabei? Weshalb soll das eine echt und das andere unecht sein? (Schweizer 1979, StANW P 137/5)

Der Standpunkt Schweizers stellte keine Neuheit dar, er stimmt auch mit früheren Ansichten von Musikschaffenden über den Jodelgesang überein: Der Dirigent und Organist Rudolf Krenger (1854–1925), der Gründungsmitglied des Eidgenössischen Jodlerverbands war und sich besonders in den 1920er Jahren für die

Förderung des Alphornspiels und des Jodels einsetzte, wird mit der Aufforderung zitiert, den Jodel musikalisch weiterzuentwickeln: man solle „nicht stagnierend in der Ausübung stecken bleiben, sondern so weit als möglich nach den Resultaten edler Gesangskunst weiterstreben“ (BKJV [Hg.] 1967, S. 67) – eine kontrastierende Sichtweise zur damals weit verbreiteten Dichotomie von ‚Kunstgesang‘ und ‚Volksgesang‘.

Schweizer, welcher Leutholds Forschungsergebnisse ebenfalls vor der Veröffentlichung erhielt und eine sehr positive Rückmeldung schrieb, geht weiter in der Forderung einer emischen Theoriebildung und schreibt an Leuthold am 02.12.1979:

> Dass Du Dich bei Gelegenheit immer wieder auf die Dissertation von Dr. Baumann berufst, ist mir verständlich, liegt nahe, doch besteht ja gerade zwischen seiner Einstellung und der Deinigen gegenüber der musikalischen Sparte ‚Jodeln‘ ein fundamentaler Unterschied: Dr. Baumann zählt zu jenen zahlreichen Forschern des ‚Jodels‘ und aller seiner Entwicklungsformen, die nur im Historizismus Werte und Gültigkeit sehen, während alle die Entwicklungen des Jodelns zu unserem heutigen Jodellied des 20. Jahrhundts. ‚unecht, ja kitschig seien‘! Daher sein Ausdruck ‚Folklorismus‘ als Bezeichnung für eine Scheinfolklore, die eine ‚Heimatideologie‘ staatspolitisch zu stützen habe! Daher sein Versuch zu einer Kritik, die wir weiss Gott nicht nötig haben! Alle diese Auffassungen Dr. Baumanns stammen ganz typisch aus Deutschland [...]. (Schweizer 1979, StANW P 137/5)

Aus den Unterlagen Leutholds geht hervor, dass in der Jodlerszene die namhaften Forschungsberichte über die Geschichte des Jodelns, zum Beispiel die von

Sichardt (1939) und Wiora (1950), durchaus bekannt waren und unter den Korrespondenten kursierten (Leuthold 1972, StANW P 137/5). Daher muss die Problematik der Historisierung des Jodels bekannt gewesen sein und wurde nicht erst durch Baumann (1976, S. 57) ausgelöst.

Der Ruf nach einer Abhandlung des Naturjodels aus emischer Perspektive ging mit der Kritik und der Ablehnung des ‚Heimatideologie'-Etiketts einher.[98] Kritisiert wurde die Einflussnahme der deutschen Anthropologie vor dem Ende des Zweiten Weltkrieg (siehe Kap. 3.3.4) sowie die aus der Perspektive der zeitgenössischen Vertreterinnen und Vertreter kontraproduktiven ‚Echtheitsdebatte' um Volkslieder in der Forschung (vgl. um Beispiel Pommer 1899a, Wiora 1950). Die Vorstellung, dass Authentizität nur durch die Konservierung und durch die einfache, unverarbeitete Wiedergabe erreicht werden kann, steht für eine Perspektive von außen, aus der Sicht der Wissenschaft oder der Volksmusikpflege, nicht für die Perspektive der Musikschaffenden selbst.

Die historisierende Perspektive auf den Jodel führte dazu, dass gerade die zeitgenössische Musikpraxis als inauthentisch und ‚folkloristisch' betrachtet werden kann. Dient die Verschriftlichung des Jodels einerseits der Anerkennung von Autorschaft und Urheberrecht, so kann sie andererseits im Kontrast zur mündlichen Überlieferung auch als die weniger authentische Form der Musikpraxis verstanden werden. Gemäß Baumann (1976, S. 61) bildet die mündlich überlieferte Musik einen Teil der ‚Folklore', doch die Verschriftlichung leitet die Wende hin zum

---

[98] Der Begriff ‚Heimatideologie' verwendet Baumann (1976, S. 226). Zu hinterfragen ist auch, ob das Etikett des ‚Nationalen' dem Jodelgesang aus einer Perspektive von außen (etische Sichtweise) aufgesetzt worden ist. Der Diskurs in der Innenseite der Musikszene verläuft nicht in Kategorien der Nationen, sondern eher Regionen, welche nationale Grenzen auch übergreifen können, und interessiert sich weniger für ein national vereinigendes ästhetisches Konzept als für die Diversität der Stile unter den verschiedenen regionalen und lokalen Traditionen.

‚Folklorismus' ein und stellt sogar eine Voraussetzung dessen dar: „Im Unterschied zur Folklore, deren Überlieferungsprozess sich vorwiegend auf die schriftlose (‚geistige') Kultur beschränkt, setzt der Folklorismus die schriftliche (‚materielle') Manifestation voraus" (Baumann 1976, S. 61). Die Materialität der Transkription wird auf der einen Seite zur Last für das Verständnis musikalischer Authentizität, auf der anderen Seite notwendig für die Etablierung im Musikkanon; Parallelen zu den Transkriptionsprozessen im frühen 19. Jahrhundert lassen sich hier ausmachen (siehe Kap. 3.1).

Vor diesem Hintergrund wird klar, warum die Kontroverse um die Authentizität mit der Spannung zwischen mündlicher und schriftlicher Vermittlung zusammenhängt. Die mündliche Überlieferung kann als authentische Tradition weiterbestehen, während die schriftliche Überlieferung in den inauthentischen ‚Folklorismus' führt. Eine Möglichkeit besteht nun in einem Technologieverbot für die Notation des Naturjodels, wie dies Fellmann 1948 vorschlug (siehe Kap. 4.1.2). Dass dies nicht funktionieren kann, erkannte Leuthold und suchte nach anderen Möglichkeiten, regionale musikalische Identitäten dennoch tradieren zu können.

4.2.6 Neue Authentizitätskonzepte für den Naturjodel?

Die Unterscheidung in ‚echte' und ‚unechte' Volkslieder, die in der alpenländischen Musikforschung eine bis in die Spätromantik reichende Geschichte hat, wurde in der Gruppe rund um Leuthold zunehmend kritisiert. In Wioras Abhandlung *Das echte Volkslied* (1950, S. 69) entwarf dieser das Verständnis des Au-

thentischen als etwas in der Vergangenheit Gesunkenes, von dem wir heute bestenfalls die Trümmer bergen können, und welches durch jedwede zeitgenössische Adaption, Innovation und Wiederbelebung verwässert und entfremdet wird:

> Wenn all das echt wäre, was in unseren Vereinen, Buchhandlung, Rundfunksendern unter dem Titel Volkslied erscheint, so müssten wir unser Zeitalter reich und glücklich preisen. Tatsächlich aber ist das Echte im Volksliede selten und das Unechte üblich geworden. Das gilt für den Kulturmarkt und die Fremdenindustrie, aber zum Teil auch, trotz ihren großen Verdiensten, für Bewegungen, die sich die Echtheit im Volkslied eigens zum Ziele setzen. Denn soweit sie es ‚wiederzubeleben' suchen, verpflanzen sie Volkslieder aus einer Lebenswelt in eine andere; dagegen aber sind diese noch empfindlicher als musikalische Kunstwerke. Da sie ferner typisch neuzeitliche ‚Bewegungen' mit Kulturprogrammen sind, gefährden sie die Schlichtheit und Unbeflissenheit im Volksliede […]. (Wiora 1950, S. 69)

Das ‚Verpflanzen' der Musik aus einer ‚Lebenswelt' in eine andere wird von Baumann als Prozess des Funktionswandels aufgegriffen, als Übergang von der „Folklore" zum „Folklorismus". Diesen Übergang beschreibt Baumann als „[...] Funktionsverschiebung durch das traditionalistische Herauslösen der Folklore aus dem primärfunktionalen Lebenszusammenhang, und das Einbetten folklorisierter Musikgebilde in eine zum Traditionalismus hin gewandelte Haltung [...]" (Baumann 1976, S. 65).

Die Kritik an *Musikfolklore und Musikfolklorismus* (siehe Kap. 4.2.5) kann so verstanden werden, dass die Kategorisierung in ‚Folklore' und ‚Folklorismus' den alten Echtheitsdiskurs mit dem Gefälle zwischen ‚echter' und ‚unechter' Musiktradition, wie ihn zum Beispiel Pommer oder Wiora handhabten, einfach mit-

tels neuer Termini fortführt, ohne die hergebrachten Standpunkte und die Problematik der Historisierung zu hinterfragen. Der verschriftlichte (oder neu komponierte) Jodel wird dann zum „folklorisierten Musikgebilde“ (Baumann 1976, S. 65), während der mündlich überlieferte Naturjodel in seiner „primärfunktionalen“ (Baumann 1976, S. 65) Tradition weiterbestehen kann. Aus diesen Betrachtungen kann gefolgert werden, dass die Dichotomie ‚echt – unecht‘, beziehungsweise ‚authentisch – inauthentisch‘ oder ‚primärfunktional – folkloristisch‘ aufgelöst und durch Konzepte von Authentizität ersetzt werden soll, die auch aus emischer Perspektive und in Bezug auf zeitgenössische Praxis valide sind.

In der Literatur über die Thematik ‚Musik und Authentizität‘ werden verschiedene Erklärungen dafür gefunden, was eine ‚authentische‘ musikalische Darbietung ausmache. Eine historische Genauigkeit (‚historical accuracy‘) der Überlieferung kann diese auszeichnen (Lindholm 2008, S. 25), wodurch jedoch neuartige Interpretationen nicht länger als authentisch gelten. In den Augen vieler erscheint traditionelle Musik dann authentisch, wenn sie von Einflüssen aus anderen Kulturen, insbesondere aus der europäischen Kunstmusik, frei geblieben sei (Weiss 2014, S. 508), ein Konzept, das mit der erhöhten Mobilität von Personen und ihrer Musik nicht Schritt halten kann. Ein Versuch, aus den benannten Dichotomien auszubrechen und die musikalische Authentizität auf eine zeitgemäße Art und Weise zu verstehen bilden drei Authentizitätskonzepte Bigenhos (2002), die auf die Situation des mündlich-schriftlichen Naturjodels angewendet werden können.

Die amerikanische Anthropologin Michelle Bigenho (2002, S. 16) arbeitet in ihrer Studie *Sounding indigenous: Authenticity in Bolivian Music Practice* mit drei unterschiedlichen Authentizitätskonzepten, um den Ansprüchen unterschiedlicher Funktionen und Praktiken indigener Musik genügen zu können. Über die

Entlehnung dieser Konzepte, welche eine Anpassung an die Verhältnisse des alpinen Kulturraums voraussetzt, soll eine Alternative zum ‚Echtheits'-Kriterium der Musikforschung des 20. Jahrhunderts im Authentizitätsverständnis gewonnen werden. Bigenho (2002, S. 16) unterscheidet zwischen „experimental authenticity", „cultural-historical authenticity" und „unique authenticity".

‚Experimental authenticity' bezeichnet die Gesamtheit der sinnlichen Erfahrung der musikalischen Performance. Über die sinnlichen-körperlichen Erfahrungen werden Beziehungen zwischen Menschen und Orten hergestellt („sensory feeling of music performances establishes relations between people and places. The resulting connection between people and places differs significantly from the ties nation-states draw between people and places […]", Bigenho 2002, S. 16). Dieses Verständnis der Authentizität manifestiert sich in der Inspiration des Naturjodels aus Landschaftsbildern und spiegelt sich in der Verwendung von musikalischen Namen, die von Plätzen in der freien Natur hergeleitet werden.

‚Cultural-historical authenticity' fußt auf Repräsentationen, die eine Kontinuität ausgehend von einer historischen oder mythischen Herkunft vorgeben, jedoch in diesem Anspruch immer unvollständig bleiben („slightly imperfect representation, as it purports a continuity with an imaginated point of origin, situated in a historical or mythical past", Bigenho 2002, S. 17). Diese Form der Authentizität kann im Feld des Naturjodels eine zentrale Rolle spielen und wird durch die diversen regionalen Traditionen charakterisiert.

Der Begriff ‚unique authenticity' verweist auf die Authentizität einer Performance, welche Authentizität dadurch erzeugt, dass sie einzigartig, neu oder innovativ sein kann, und normalerweise aus der Kreativität der Musizierenden zu entspringt (wörtlich bei Bigenho 2002, S. 20: „[…] singular, new, innovative, and usually perceived to emerge from the creative depths of a composing musician's

soul“). Dieses dritte Konzept einer ‚einmaligen‘ Authentizität zeigt eine besondere Innovation, da hier ein klarer Bruch mit dem Begriff der ‚Echtheit‘ stattfindet: Gemäß Bigenho kann die kreative Neuschöpfung, die nicht unbedingt in Relation zu bestimmten Traditionen stehen muss, authentisch verstanden werden. Damit wird auch die zeitgenössische Komposition in den Authentizitätsbegriff inkludiert und eine Historisierung abgewendet.

Nach Auswertung der Quellen aus dem Nachlass Leuthold passt Bigenhos Verständnis der Authentizität besser auf das Selbstverständnis der aktiven Generation der Musikschaffenden und auf die Musik selbst, als dies bei älteren Konzepten ‚echter‘ oder ‚unechter‘ Musik (Wiora 1950, S. 9) oder durch die Unterscheidung von primärfunktionaler ‚Folklore‘ und sekundärem ‚Folklorismus‘ (Baumann 1976, S. 57) der Fall war. Ein Vergleich mit der Beschreibung des Naturjodels durch Leuthold und den Manifestationen experimenteller, kulturhistorischer und einmaliger Authentizität kann problemlos hergestellt werden.

4.2.7 Fazit: Transkription des Naturjodels

Aus den Korrespondenzen Heinrich Leutholds mit verschiedenen Vertretern des Naturjodels wurde ersichtlich, dass die kategorische Trennung von mündlich überliefertem und transkribiertem Jodel eine Reihe von Problemen entfachte. In der folgenden Tabelle werden diese in stark vereinfachter, zusammengefasster Form dargestellt:

Problem	**Mündlich tradierter Jodel**	**Transkribierter Jodel**
Begriffskategorie	Naturjodel	‚kultivierter' Jodel
Vokalisierung	frei	normiert (vgl. Fellmann 1943)
Urheberrecht	Plagiaten ausgeliefert (vgl. Scheller 1973)	urheberrechtlich geschützt
Authentizität	authentisch, ‚echt' (vgl. Wiora 1950)	inauthentisch, ‚folkloristisch' (vgl. Baumann 1976)

Tabelle 4: Probleme, die mit der Kategorisierung von mündlich und schriftlich vermitteltem Jodel einhergehen.

Alle vier Probleme wurden in den dokumentierten Diskursen bearbeitet und zumindest teilweise gelöst. Die willkürliche Unterscheidung in ‚Naturjodel' und ‚kultivierten Jodel' kann wegen der Verschiebung der Grenze zwischen transkribierten und ausschließlich mündlich überlieferten Melodien nicht aufrechterhalten werden (Leuthold 1953, StANW 137/5). Die Standardisierung der Vokalisation, verursacht durch schriftliche Vorlagen, zog unbeabsichtigte Konsequenzen mit sich und musste besonders mit Rücksicht auf den wortlosen Naturjodel hinterfragt werden (Fellmann 1948, S. 32). Die zunehmende Verschriftlichung des

Jodels führte zum urheberrechtlichen Schutz der transkribierten Melodien zu Ungunsten des mündlich tradierten Naturjodels, was 1974 Anstoß zur ‚Aktion Naturjuuz' gab. Ab den 1970er Jahren wurde die Konstruktion von ‚echter' und ‚unechter Volksmusik' (Wiora 1950) sowie deren Übertragung in neue Begriffe (‚Folklore' und ‚Folklorismus', Baumann 1976, S. 65) kritisiert. Authentizität, aus emischer Perspektive verstanden, bewegt sich unabhängig vom Alter und von der Materialität der Musik und manifestiert sich sowohl in der mündlichen Überlieferung als auch in der transkribierten oder neu komponierten Musik. Die Trennung von mündlicher und schriftlicher Überlieferung und die Definition des ‚Naturjodels' als rein oral tradiertes Genre führte zu einer Abwertung des (teilweise transkribierten) wortlosen Jodels, der sich die ‚Aktion Naturjutz' und andere Fördermaßnahmen erfolgreich annahmen, um den Naturjodel an der Seite der schriftlich tradierten Genres der traditionellen Musik wieder etablieren zu können.

Die Notation im Fünfliniensystem mit zwölf diskreten Tonstufen wurde dabei nicht grundsätzlich hinterfragt, das Notationssystem eignet sich aufgrund seiner Effizienz und Anpassbarkeit (Cohen und Katz 1979, S. 105) für die Transkription und wurde von den damaligen Jodelkomponistinnen und -komponisten beherrscht. Dennoch wurden vereinzelte Versuche unternommen, Jodelmelodien graphisch darzustellen.

4.3 Versuche der graphischen Notation

1948 verfasste Gassmann einen Aufsatz mit dem Titel *Unser Alpen-Jodelgesang* und versuchte darin eine graphische Abbildung einer Jodelmelodie. Hinter dieser graphischen Transkription stand eine eigene Theorie Gassmanns: Die Melodien sollen mit der Linie des Horizontes in der Landschaft, in welcher sie gesungen werden, korrespondieren. Die Melodieführung sei demnach eine „Folge der Beschaffenheit der Erdoberfläche der Schweiz" (Gassmann 1936, S. 43). Gemäß

den Vorstellungen, die Gassmann in seiner *Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes* (1936, S. 41) entwickelte, werden in flachen Landschaften Liedmelodien hervorgebracht, die sich in kleinen Tonschritten und innerhalb eines kleinen Ambitus bewegen, während gebirgige Landschaften mit großen vertikalen Einschnitten zu Melodien mit großen Intervallsprüngen und einem großen Tonumfang führen, „je näher den Bergen, desto mehr steigt der Tonumfang der Volksmelodie" (Gassmann 1936, S. 44). Die Hypothese eines Zusammenhangs zwischen Landschaftslinie und Melodieverlauf mag etwas kauzig klingen und lässt sich natürlich leicht mit geographischen Gegenbeispielen widerlegen. Sie führte allerdings zu einer interessanten graphischen Notation eines Jodelliedes (Gassmann 1948, S. 304). Neben dieser Transkription schrieb Gassmann:

> Im Gegensatz zum Tiefland, wo die Volksmelodien sich oft kaum über eine Sext bewegen, erheben sich die Bergweisen bis und sogar über 2½ Oktaven; die Begleitung durch einen Naturchor mitgerechnet, drei Oktaven und drüber. Je näher den Bergen, desto umfangreicher die Melodien, desto mehr streben sie in alle Himmelshöhen. An Hand vorstehender Tabelle, des graphischen Bildes des ‚Rigiliedes', lässt sich diese Tatsache deutlich ersehen. Interessant ist auch dieses plötzliche Auftauchen des Rigimassivs, umrahmt vom ganzen Kranz der innerschweizerischen Berge! (Gassmann 1948, S. 304)

Das Rigilied

Graphische Darstellung eines Volksliedes, landschaftlich bedingt

Mittelland mit Gebirgslandschaft

Gehend

Vo Lu - zärn uf Wäg - gis zue, di - ral - la - ü di di - ral - la - ü di,

bruucht mer gar e kei - ni Schueh, di - ral - la - ü di a - ho.

U - ri di - ri di - ral - la - ü di di - ral - la - ü di,

u - ri di - ri di - ral - la - ü di a - ho.

Abbildung 37: „Das Rigilied. Graphische Darstellung eines Volksliedes, landschaftlich bedingt“, aus Gassmann: (1948, S. 304).

Die Notation bewegt sich im Rahmen eines Tredezime (*f'* bis *b''*) und somit unter dem beschriebenen Tonumfang von 2½ Oktaven. Im Jodelrefrain steigt die Melodie in hohe Falsettöne, worin Gassmann (Gassmann 1948, S. 304) das Rigimassiv erkennt. Die Theorie der Horizontlinien fand wenig Widerhall und auch die graphische Tonhöhennotation konnte sich nicht als Alternative zur Fünfliniennotation behaupten. Eine Nachahmung fand Gassmanns graphische Methode jedoch beim Steirischen Mundartdichter und Liedersammler Hans Gielge (1901–1970), welcher sich als Sammler von Steirischen Jodlern in die Nachfolge Konrad Maut-

ners stellte. Gielge stellte eine Beziehung zwischen den Jodelsilben, der Transkription und dem Abbild in der Landschaft her: „Schon rein sprachlich lässt sich bei der Lautfolge å–i ein Steigen, umgekehrt bei i–å ein Absinken der Schwingungszahlen und damit der Tonhöhe heraushören“, schrieb er 1961 in seinem Aufsatz *Sprachliche und musikalische Gesetzmäßigkeiten bei der Anwendung von Jodlersilben*. Indem er die Melodieführung eines dreistimmigen Jodlers nachzeichnete, stellte er eine graphische Repräsentation der Tonhöhen und deren Verlauf her und stellte diese in den Kontext der Landschaftslinie:

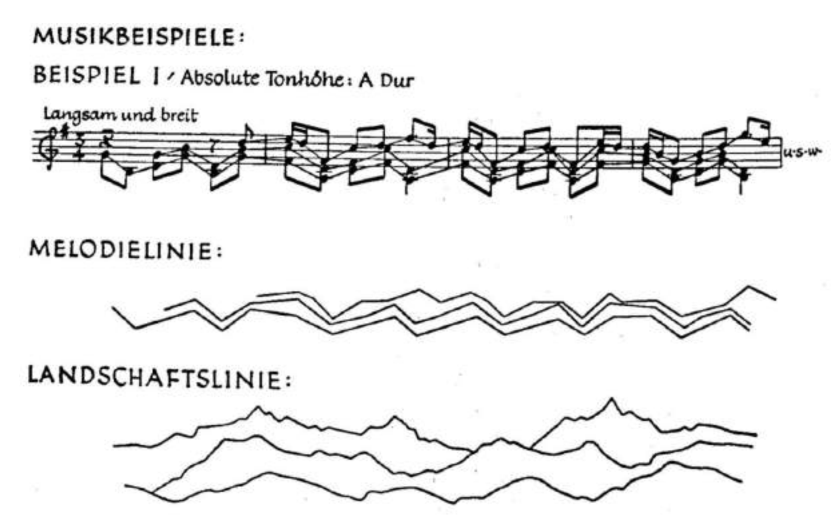


Abbildung 38: Hans Gielges graphische Darstellung der Melodieführung bei einem steirischen Jodler, mit einer Zeichnung der Landschaftslinie zum Vergleich (Gielge 1961, S. 100).

Gielge erweiterte den Gedanken Gassmanns auf die Mehrstimmigkeit, er zeichnete die unterste Stimme eines dreistimmigen Jodlers als nahe gelegene, flache Landschaftslinie, die Mittelstimme als dahinterliegende Hügel und letztlich die Oberstimme als Bergspitzen am Horizont. Die Vokalisierung der tiefen Töne auf ‚dunklere‘ Vokale und der hohen Töne auf ‚helle‘ unterstreicht Gielge zufolge

die Wirkung der Landschaftslinien in der Melodie. Wie Gassmanns graphische Transkriptionsweise konnte auch Gielges Liniennotation keine andere Autorinnen und Autoren dahingehend inspirieren, diese alternative Notation anzuwenden.[99] Vielversprechender als Form der graphischen Transkription sind die Schallbilder, welche ab den 1960er Jahren zu Forschungszwecken verwendet wurden.

4.4 Phonographische Forschungen über den Jodel

In den 1970er Jahren war durch die verbreitete Nachfrage nach Arbeiten und Förderungen des Jodelns in der Schweiz der Nährboden für musikwissenschaftliche und technologische Studien gegeben. Eine der ersten derartigen Forschungen fand nicht in der Musikwissenschaft statt, sondern in der Medizin: Die Phonographie des Jodels wurde von den Medizinern Richard Luchsinger (1900–1993) und Gottfried Arnold (1914–1989) dazu eingesetzt, die Eigenschaften der Jodelstimme mit der klassischen Singstimme zu vergleichen. Luchsinger und Arnold ließen in ihrer phonographischen Studie eine Tonfolge von Probanden (n=30, 7 Soprane, 6 Mezzosoprane, 17 Tenor- oder Baritonstimmen) jeweils „im Kunstgesang" und in der „Jodelstimme" singen (Luchsinger und Arnold 1949, S. 70). Dafür wurden „eine Alphornweise nachahmende Tonfolgen gewählt: f1, d2, b1" (Luchsinger und Arnold 1949, S. 70). Verlangt wurde, dass alle Tonsprünge auf die Silbe ‚jo' gesungen werden, „weil diese bekanntlich beim Jodeln durchaus üblich ist" (Luchsinger und Arnold 1949, S. 71). Luchsinger und Arnold stellten einen „deutlichen Unterschied in der Klangfarbe" fest: „Die *gut hervorgebrachte Jodelstimme lieferte immer ein auffallendes Auftreten von einer mehr oder weniger großen Gruppe von Obertönen*, im Gegensatz zur klassischen Singstimme,

[99] Baumann (1976, S. 111) verarbeitete die Transkription Gielges jedoch in seinen Ursprungstheorien des Jodels als eine der möglichen Erklärungen für die Entstehung des Jodels (‚Wiederspiegelungshypothese').

die im Vergleich obertonärmer war“ (Luchsinger und Arnold 1949, S. 71, Hervorhebung im Original).

Entscheidend für die Weiterentwicklung der graphischen Darstellungen des wortlosen Gesangs waren jedoch Anwendungen der Schallbildanalyse in der Musikforschung. Phonographische Studien des Jodels wurden in den folgenden Jahrzehnten von den Musikwissenschaftlern Walter Graf, Hugo Zemp und Hermann Fritz durchgeführt und führten zu einer Reihe neuer Erkenntnisse und Transkriptionsweisen.

4.4.1 Walter Grafs phonographische Visualisierungen des Jodels

Der österreichische Musikwissenschaftler Walter Graf (1903–1982) fasste bestehende Theorien über den Ursprung und die Funktion des Jodels zusammen (vgl. Graf 1961) und reflektierte die Methoden der Schallbildanalyse (vgl. Graf 1972). Sein besonderer Fokus lag jedoch auf der naturwissenschaftlichen Erforschung verschiedener Gesangsstile, dazu legte er sehr differenzierte Schallbilder von Jodelgesängen vor und lieferte umfangreiche Beschreibungen der Formantbereiche verschiedener Silben und Register. In den Formantbereichen treten Obertöne besonders stark hervor, diese sind deshalb entscheidend für die Klangfarbe. Die nachfolgende Abbildung zeigt Grafs Transkription einer Melodie von fünf Tönen und bedarf genauerer Erklärung. Basierend auf dem Schallbild einer Tonbandaufnahme wurden die Formantbereiche handschriftlich nachgezeichnet und in den Bezug zweier Fünfliniennotensysteme gesetzt (unten im Bild, mit Violinschlüssel, beziehungsweise Bassschlüssel). Beachtet werden muss, dass Graf für diese kreative Darstellung Liniensysteme mit sich gegen oben verbreiternden Linienzwischenräumen verwendete, um die vertikale Achse der Frequenzen linear belassen zu können.

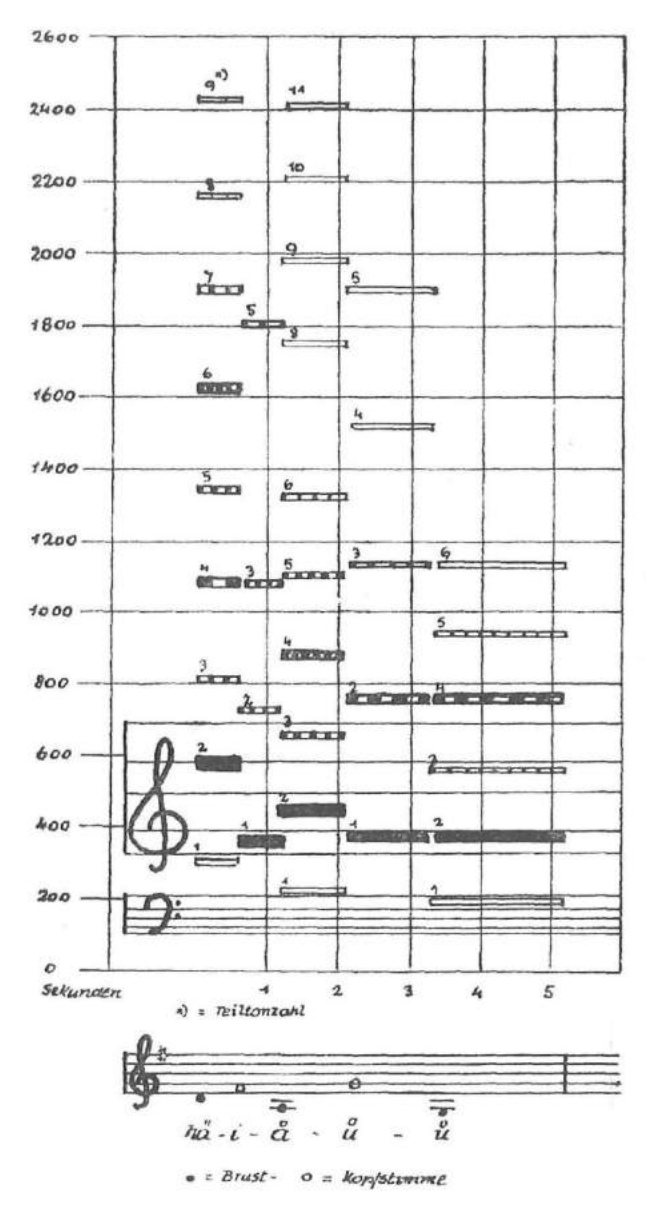


Abbildung 39: Manuell angefertigtes Schallbild verschiedener Jodelsilben mit unterschiedlich stark hervortretenden Obertönen (Graf 1965, S. 21).

Die Partialtöne wurden von Graf mit unterschiedlicher Färbung gekennzeichnet und die Frequenz mit der stärksten Amplitude hierbei schwarz ausgefüllt. Bei den Tönen in der Kopfstimme entspricht die stärkste Amplitude der Grundfrequenz, in der Bruststimme dem ersten Oberton, eine Oktave höher. Graf erkannte in dieser Studie, dass im Kopfregister der Grundton die stärkste Frequenz ausmacht, im Brustregister jedoch in den meisten Fällen, verglichen mit dem darüber liegenden zweiten Teilton, schwach hervortrat (Graf 1965, S. 20). Dies führt bei der Analyse von Schallbildern zu einer entscheidenden Konsequenz, da zur Bestimmung der wahrnehmbaren Tonhöhe nicht durchweg von der Frequenz mit der größten Amplitude ausgegangen werden darf.[100] In der Notentranskription unter der Phonogrammtranskription gibt Graf die Melodie in konventioneller Notenschrift an, dabei werden die Töne der Kopfstimme weiß und jene der Bruststimme schwarz gesetzt.

Graf zog aus seinen Studien eine Reihe von Schlüssen (Graf 1965, S. 22–23): Im Jodler werden durch die Wahl bestimmter Jodelsilben spezifische Formantbereiche besonders verstärkt und intensiviert. Die verstärkten Obertonbereiche liegen primär im Gebiet der unteren Vokalformanten, dominierende Vokale sind *i*, *ü*, und *u*, zu deren Hervorbringung mehr oder weniger geschlossene Hohl-, beziehungsweise Resonanzräume gebildet werden. Die Helligkeit der Vokale der Jodelsilben und ihre Tonhöhen in der Melodie scheinen zwar in Beziehung zu einander zu stehen, exakte Übereinstimmung in Intervallen sind jedoch nicht auszumachen. Die Erkentnisse aus den Studien Grafs zeigen, wie durch eine verbesserte Methode der Transkription, hier die graphische Umsetzung von Schallanalysen, neue musikalische Informationen gewonnen werden können.

[100] Wenn bei manchen Tönen die akustisch stärkste Frequenz gemessen wird und nicht die hörbare Frequenz, treten Verwechslungen von Intervallen mit ihren Komplementärintervallen auf, beispielsweise kann eine absteigende Terz anstelle einer aufsteigenden Sexte erkannt werden, oder umgekehrt.

4.4.2 Hugo Zemps Transkription des Muotataler Jodels

Von 1983 bis 1984 dokumentierte Zemp, welcher ab 1978 Feldforschung im Muotatal betrieb, den Muotataler ‚Juuz' in vier Kurzfilmen.[101] Er stellte dabei seine Transkriptionen ausschließlich in Videoform dar. Im 23-minütigen Film *head voice, chest voice* wird die Transkription eines Juuz abgebildet, der aus vier Phrasen besteht. Je zwei Phrasen sind bis auf die Schlusswendungen identisch. Zemp bildet die Melodie als Linie ab, welche keine Referenzen in Form von Notenlinien besitzt, jedoch von einer horizontalen Linie durchbrochen wird, die den Wechsel zwischen Brust- und Kopfstimme signalisiert.

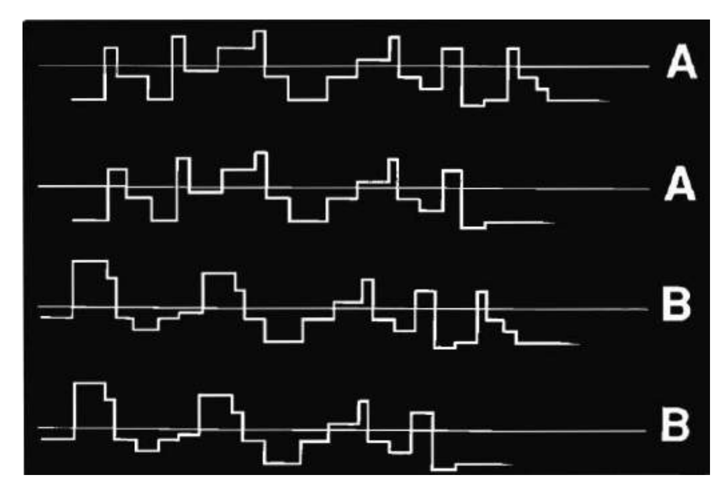


Abbildung 40: Transkription eines Muotataler Juuz. Screenshot aus dem Kurzfilm *Head voice, chest voice* (Zemp 1987).

[101] https://www.naturjuuz.ch/hugo-zemp, letzter Zugriff: 14.07.2018. Die Kurzfilme wurden 1986 bis 1987 veröffentlicht, heute sind sie auf DVD des amerikanischen Verlags *Documentary Educational Resources* erhältlich (http://www.der.org/films/swiss-yodelling-series.html, letzter Zugriff: 14.07.2018).

Ob die horizontale Linie eine konstante Tonhöhe bezeichnet, bleibt unklar: Aus anderen Transkriptionen mit Bezeichnungen des Registerwechsels (siehe Transkriptionen Pommers, S. 96 und Fink-Mennels, S. 205) wird klar, dass dieser nicht immer auf der exakt gleichen Tonstufe ausgeführt wird, sondern in einem ungefähr zwei Ganztöne umfassenden Bereich, der sogenannten Schaltlage, stattfindet. Zudem können keine klaren Aussagen über die intonierten Tonhöhen gemacht werden. Dies mag beabsichtigt sein, weil das Tonsystem in Muotatal mit konventioneller Notation nicht adäquat wiedergegeben werden kann (siehe Kap. 5.4). Dennoch wird die Tonskala, welche gemäß Zemp diesen Melodien zugrunde liegt, in einem weiteren Abschnitt desselben Films folgendermaßen dargestellt:

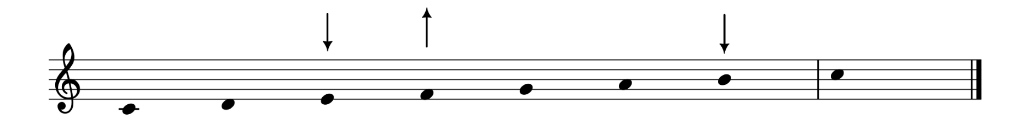


Abbildung 41: Tonskala des Muotataler Juuz gemäß Zemp. Transkription einer Einstellung aus dem Kurzfilm *Head voice, chest voice* (Zemp 1987).

Die heptatonische Tonskala in Abbildung 41 weicht in drei Fällen von der gleichstufigen Stimmung ab: Die große Terz sowie die Septime werden vertieft intoniert, die vierte Stufe erhöht. Die Vorgehensweise bei der phonographischen Analyse und der Transkription kann aus einem Artikel Zemps über die Herstellung des Films *Head voice, chest voice* nachvollzogen werden (Zemp 1990, S. 70). In einem ersten Schritt wurden Transkriptionen nach Gehör in konventioneller Fünfliniennotation angefertigt. Danach wurden die Tonhöhen mit einem Stroboconn-Gerät[102] bestimmt. Basierend auf diesen Tonhöhenmessungen wurden

[102] Die Funktionsweise dieses inzwischen antiquierten Geräts wird im Stroboconn-Handbuch der Firma des Instrumentenbauers Charles Gerard Conn (1844–1931) von 1964 erklärt: Beobachtet wurde, dass ein Rad, bei dem sich 24 Speichen pro Sekunde an einem

die zuvor angefertigten Transkriptionen anschließend in handgefertigte Liniengraphiken („linear hand graphs“) übertragen (Zemp 1990, S. 70, siehe Abbildung 40). Zemp schloss aus seinen Analysen, dass in einigen Gesängen zum Zeitpunkt der Tonaufnahmen noch neutrale Terzen verwendet wurden. Dies geschehe aber nur, wenn der Jodel nicht im konzertanten oder kirchlichen Kontext aufgeführt werde: Auch im Muotatal würden regionale tradierte Intonationssysteme durch das gleichstufige Singen ersetzt, das in den Chören und im vom Eidgenössischen Jodlerverband geförderten Singstil gepflegt wird. Im 21. Jahrhundert scheint der Gebrauch der neutralen Terzen gemäß Zemp zu verschwinden (Zemp 2015, S. 63).

Die Arbeit mit Schallbildern konnte nicht nur zur Transkription und Analyse der Klangfarben und der Intonation beitragen, sondern wurde auch für die Untersuchung und die detaillierte Darstellung des Rhythmus und der musikalischen Form verwendet. Mit dem Ziel, eine Formenlehre des alpenländischen Jodels, beziehungsweise des Jodlers zu kreieren und Verbindungen zur Tanzmusik zu belegen, fertige Fritz (1999) auf Schallbildern gestützte Transkriptionen des Muotataler Juuz an und stellte Abweichungen von bisher notierten Rhythmen fest.

---

bestimmten Punkt vorbeibewegen, bei einer Filmaufnahme stillzustehen scheint, da damals Filme mit 24 Bildern pro Sekunde projiziert wurden. Dies wandte Conn für die Bestimmung von Frequenzen pro Sekunde an, die er auf Ringe mit unterschiedlichen Segmentzahlen bei unterschiedlichen Rotationsgeschwindigkeiten projizieren ließ. „In the Stroboconn a neon discharge tube is made to flash in accordance with the pulsations (frequency) of the sound reaching the microphone. The light from this tube is used to illuminate a series of twelve rotation disks […] each ring […] has exactly twice the number of segments as the preceding one, just as musical notes double their frequencies in progressing to successively higher octaves“ (Conn [Hg.] 1964, S. 7).

4.4.3 Untersuchungen zur Rhythmik durch Hermann Fritz

Fritz nahm exakte Messungen der zeitlichen Einteilung im Muotataler Jodel vor. Er setzte sich mit der unter anderem von Baumann (1976, S. 160) vertretenen These auseinander, dass durch die schriftliche Überlieferung, sowie die Stilisierung und Förderung des Jodels das Metrum verflacht und nicht mehr die gleiche freie Zeiteinteilung verwendet wurde, wie vor diesen Entwicklungen (Fritz 1999, S. 388). Fritz kam jedoch zum Schluss, dass eine umgekehrte Entwicklung stattfand:

> Baumanns Ausführungen zufolge hätte erst die Stilisierung durch die Jodlerverbände und Jodelliedkomponisten einem traditionell metrorhythmisch freien Jodel diese Freiheit genommen und ihn in ein Schema gedrängt. Am Muotataler Material lässt sich jedoch die umgekehrte Entwicklung feststellen: Die traditionelle Interpretation weist eine dehnungsfreie Rhythmik auf. Der rhythmische Gleichlauf wird nur durch die Fermate am Schluss des Vorder- und des Nachsatzes eines periodisch gebauten Teils unterbrochen (und nur dort wird geatmet). Erst im Umkreis des 1962 gegründeten Jodlerklubs Muotathal ist eine neue Interpretationsweise aufgekommen mit breit ausladenden Schlussritardandi und fallweisen Dehnungen bei den zusätzlich eingeschobenen Atmungen. (Fritz 1999, S. 389)

Fritz stützte diese Erkenntnisse auf die Analyse einer Tonaufnahme der Jodlerin Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1979 [CD], Titel 3a), in welcher er die Tondauern maß, um die Abweichungen derselben von der notierten Tondauer zu bestimmen. Fritz kam zum Ergebnis, dass die Abweichungen unter dem ‚Normwert' des kleinsten Notenwertes, welcher 118 Millisekunden beträgt, liegen. Er transkribierte die Melodie in einer dreigeteilten Form: In der Mitte der Transkription werden die Tonhöhen und eine Annäherung an den Rhythmus in konventioneller Notenform angegeben. Darüber stehen die Abweichungen des Rhythmus von den

Notenwerten, dargestellt als vertikale Balken, welche Verlängerungen (nach oben) und Verkürzungen (nach unten) der Notenwerte in Millisekunden abbilden. Unter dem Notensystem sind die Klangfarben in phonetischer Schrift verzeichnet.

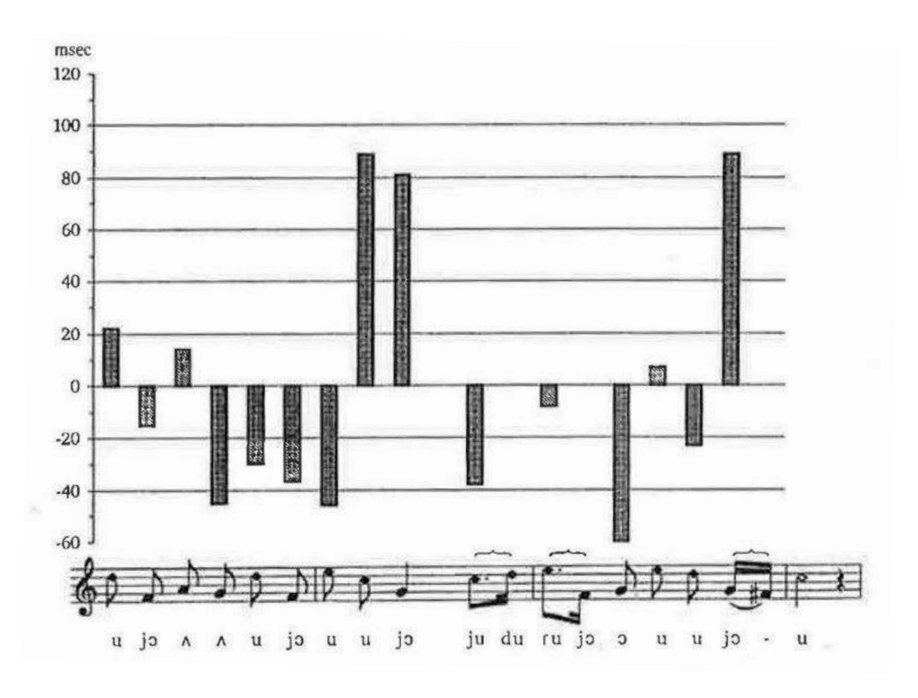


Abbildung 42: Teil des Ausführungsprofils des Jodels von Emmi Suter-Gwerder (Zemp 1979 [CD], Titel 3a) mit positiven und negativen Abweichungen der tatsächlichen Tondauer von der errechneten „Normtondauer“ (Fritz 1999, S. 388).

Die Interpretation durch Fritz legt nahe, dass Abweichungen von einer Normtondauer, welche durch die notierten Notenwerte repräsentiert wird, nicht gewollt sind, sondern durch zufällige Ungenauigkeiten und phrasenbedingte Schwankungen zustande kommen. Damit besäße der Muotataler Jodel keinen „absolut freien Rhythmus“, wie Leuthold schilderte (1981, S. 108), und keine Taktwechsel, wie sie in einigen Fällen von Sichardt notiert wurden (siehe Kap. 3.3.5). Fritz übertrug

diese Interpretation auf die Transkriptionen Sichardts und Leutholds aus dem Muotatal und dokumentierte eine „erwartete Häufung bei 18 bis 23 Zählzeiten […] bedingt durch das Überwiegen der acht- und sechzehntaktigen Formen im 3/4-Takt“ (Fritz 1999, S. 390). Er notierte Jodel in der Folge neu so, dass das ganze Stück im 3/4-Takt steht.

Fritz führte somit über die Argumentation des Einflusses von Tanzmusik auf den Jodel eine formal standardisierte Notation ein. Diese Argumentation steht im Kontrast zu den Aufzeichnungen, welche starre formale Prinzipien zu umgehen versuchen. Die vorsichtig relativierenden Aufzeichnungen von Kuhreihen, beispielsweise durch Viotti, die rubato-Anweisungen und taktwechselnden Notationen Sichardts bis zu zeitgenössischen Notationen des Naturjodels (vgl. z.B. Leuthold 1981) legen Wert auf einen relativen Umgang mit zeitlicher Struktur. Die genaue rhythmische Einteilung würde dieser Ansicht nach die ästhetische Gestalt der Musik lediglich verfälschen. Fritz schlägt den entgegengesetzten Weg ein und deutet diverse Jodel aus dem Muotatal als „Sechzehntakter“ (Fritz 1999, S. 199), welche aus achttaktigen Phrasen zusammengesetzt sind und auf einem walzerähnlichen Dreivierteltakt beruhen. In dieser Form entsprächen die Jodel formal historischen Manuskripten der Tanzmusik.

4.4.4 Fazit: Phonographische Analyse als Grundlage der Transkription?

Die Entwicklungen der Schallbildgabe stellen eine technologische Innovation dar, welche die Möglichkeiten der Transkription erheblich erweiterte. Wie durch die Verfügbarkeit von Tonaufnahmetechniken die Musik festgehalten und wiederholt angehört werden konnte, wird nun das graphische Festhalten eines Klangs ermöglicht.

In den eingangs des Kapitels erwähnten phoniatrischen Studien konnten Unterschiede zwischen der Jodelstimme und der (klassischen) Gesangstimme festgestellt werden. Walter Graf erkannte, dass beim registerwechselnden Singen die stärkste Frequenz nicht immer der hörbaren Grundfrequenz entspricht, sondern zwischen dieser und dem zweiten bis vierten Partialton wechseln kann. Durch die Kombination konventioneller Notenschrift mit einem Spektrogramm (siehe Abbildung 39) konnte Graf die Klangfarbe verschiedener Jodlersilben in schriftlicher Form veranschaulichen.

Um die Tonalität des Muotataler Juuz zu beschreiben nutzte Zemp in den 1980er Jahren die Stroboconn-Technologie und fertigte auf handgezeichneten Linien basierende Transkriptionen mit Angaben zum Registerwechsel an.

Im Fokus der Untersuchung von Fritz (1999, S. 388) stand die metrische Struktur. Er nutzte eine Aufnahme Zemps (1979), um die Transkriptionen Sichardts zu beurteilen und sie anschließend gemäß seiner vermuteten formalen Struktur umzudeuten. Dabei verwendete Fritz die Schallbildanalyse, um die genauen Tondauern zu bestimmen und die Abweichungen der gesungenen Töne von den Notenwerten in der Transkription zu bestimmen. Da diese Abweichungen kleiner waren als der kleinste Notenwert, postulierte Fritz ein stabiles Metrum, welches lediglich zufälligen Schwankungen unterworfen wird.

Die digitale Analyse von Schallbildern eröffnete neue Möglichkeiten, den Klang in visuelle Formen zu überführen. In den hier reflektierten Studien wurden so genauere Transkriptionen der Klangfarben (siehe Kap. 4.4.1), der Tonhöhen (siehe Kap. 4.4.2) und des Rhythmus (siehe Kap. 4.4.3) erreicht. In Kapitel 5 wird die Schallbildanalyse in Bezug auf die Untersuchung und die Notation der Tonhöhen detailliert diskutiert und für die Induktion der Tonalität angewandt. Vor diesem analytischen Teil soll die Entwicklung der Transkription des Jodels auf

den heutigen Stand gebracht werden. Welche Tendenzen zeigen sich in den vergangenen Jahren?

4.5 Aktuelle Tendenzen bei der Transkription des Jodels

In Kapitel 4.2.3 wurde gezeigt, dass der ‚Naturjodel' von der Schriftlichkeit abgegrenzt wurde. Die mündliche Tradition galt als Voraussetzung für eine ‚authentische' Tradition. Heute erübrigt sich dieses Kriterium, denn von den meisten Melodien liegen in irgendeiner Form Noten vor. Ein zentrales Argument, das gegen eine Verschriftlichung spricht, nämlich der Verlust der Interpretationsspielräume in den Aufführungen, wird auch hinterfragt, beispielsweise vom Schweizer Alphornkomponisten Hans-Jürg Sommer, der sich intensiv mit der gemeinsamen Ästhetik des Alphorns und des Jodels auseinandersetzt:

> Die Meinung, dass ein Naturjodel nur dann ein Naturjodel sei, wenn er nicht in Noten festgeschrieben werde, ist absurd. […] Die Behauptung, dass durch das schriftliche Festhalten kein Spielraum mehr gegeben sei, kann nur der vertreten, der mit Musiknoten nicht umgehen kann. Ich behaupte, dass Noten einen größeren Spielraum zulassen als z.B. Tonträger! – Auf Tonträgern ist nämlich bereits eine Interpretationsvariante festgehalten. (Sommer 1994, S. 2)

Dank solchen Überlegungen werden heute Transkriptionen nicht von breiter Seite abgelehnt, sondern den spezifischen Bedürfnissen der Musizierenden, der Forschung und der Dokumentation angepasst. In der Folge werden drei unterschiedliche Ansätze vorgestellt: Die Transkriptionen des Jodlers aus dem Bregenzerwald von Evelin Fink-Mennel, welche ein besseres Verständnis der Strukturen dieser Jodler anstreben, die Dirigentennotizen Edi Gassers, die eine Vermittlung des Naturjodels ohne große Rückwirkungen durch die Transkription erlauben,

und die deskriptive Transkription von Ostschweizer Naturjodeln durch Willi Valotti, bei welchen eine exakte Dokumentation historischer Interpretationsweisen im Vordergrund steht.

4.5.1 Transkriptionen des Jodlers aus dem Bregenzerwald von Evelin Fink-Mennel

Die österreichische Violinistin und Musikforscherin Evelyn Fink-Mennel legte 2007 die umfassende Studie *Johlar und Juz. Registerwechselnder Gesang im Bregenzerwald* vor, in welcher sie die Jodler dieser Gegend anhand historischer Tonaufnahmen und aktueller Feldforschung untersuchte. Fink-Mennel fertigte zahlreiche Transkriptionen an, in denen sie die Notation mit diversen Erweiterungen anpasste, um zum Verstehen des Jodlers im Bregenzerwald beizutragen. Hermann Fritz (siehe Kap. 3.3.5 und 4.5.2) verfasste zu Fink-Mennels Studie ein ‚methodisches Nachwort' und hob ihre Innovationen bei der Transkription des Metrums hervor.

Fink-Mennel verglich eine Aufzeichnung des Bregenzer Pfarrers und Volksliedsammlers Helmuth Pommer (1883–1967) von 1936 mit Tonaufnahmen des Jodlers *Der Büeblar* und deutete daraufhin das Metrum so um, dass die elftaktige Transkription Pommers in eine achttaktige Form überführt wird. Zum Vergleich dienen die folgenden Transkriptionen Pommers (oben) und Fink-Mennels (unten):

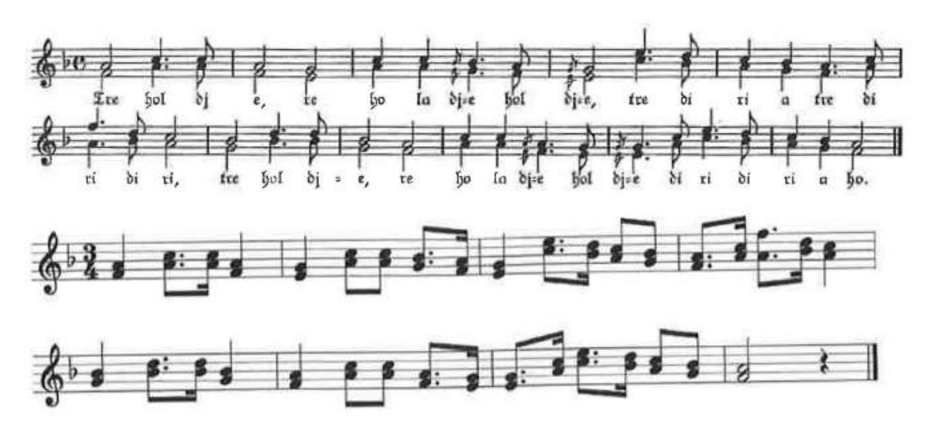


Abbildung 43: Transkriptionen des Jodlers *Der Büeblar* aus dem Bregenzerwald von Helmuth Pommer (1936, oben) und Evelyn Fink-Mennel (2007, unten) aus Fink-Mennel (2007, S. 94 und S. 96).

Die Umdeutung des Jodlers in den Dreivierteltakt steht in Übereinstimmung mit den metrischen Umformungen, die Fritz bei Transkriptionen Sichardts vornahm (siehe Kap. 4.4.3). Neben der von Fritz betonten metrischen Qualität der Transkriptionen setzte Fink-Mennel jedoch diverse weitere Notationstechniken gewinnbringend ein. Die Notation des Registerwechsels, welche bereits Pommer im Jahr 1899 versuchte (siehe Kap. 3.2.1), jedoch nicht weiterverfolgte, wird durch unterschiedliche Notenköpfe erreicht: Im folgenden Notenbeispiel repräsentieren runde Notenköpfe das Brustregister und rautenförmige das Falsettregister:

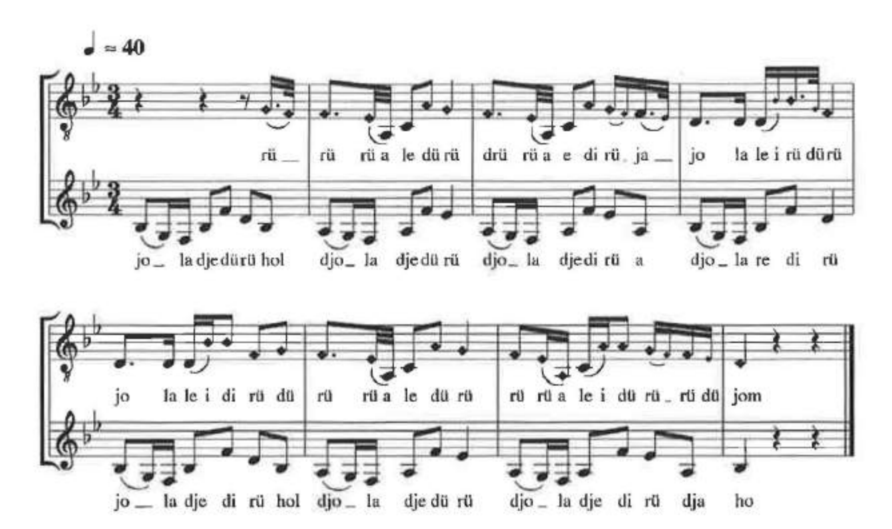


Abbildung 44: Transkription des Jodlers *Heondon Stioglo* mit Kennzeichnung des Falsettregisters durch rautenförmigen Notenköpfe (Fink-Mennel 2007, S. 22).

Durch die Unterscheidung beider Stimmregister in der Transkription kann erkannt werden, dass in diesem Fall nur die obere Stimme ins Falsettregister wechselt, die untere die ganze Melodie im Brustregister singt. Der Registerwechsel wird zwischen den Noten *d'* und *f'* vollzogen.

Erweiterungen der Notation verwendet Fink-Mennel auch, um das harmonische Gerüst der Jodler offenzulegen. Im folgenden Beispiel einer Phrase des Jodlers *Triholdie* werden die Noten, welche für den harmonischen Aufbau strukturgebend sind, mit Kreisen markiert. Die aus diesen Noten bestehenden Dreiklangsbrechungen bilden gemäß Fink-Mennel (2007, S. 32) die hintergründige Struktur des Jodlers im Bregenzerwald.

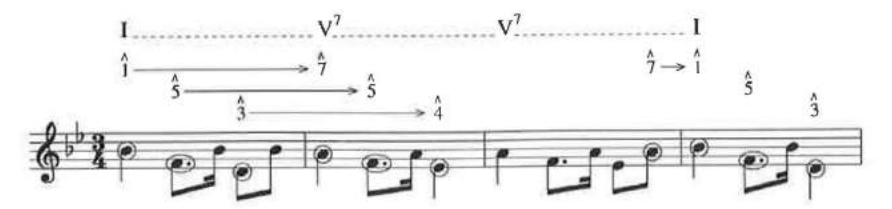


Abbildung 45: Harmonische Deutung des Jodlers *Triholdie* durch Hervorhebung harmonisch relevanter Noten und Kennzeichnung der Tonstufen (Fink-Mennel 2007, S. 102).

Durch Transkriptionsbeispiele Fink-Mennels werden diverse Aspekte der Jodler im Bregenzerwald erläutert, welche durch das reine Anhören der Tonaufnahmen nicht klar würden. Während hierbei die deskriptive Notation verwendet und weiterentwickelt wurde, zeigen sich auch in der präskriptiven Notation des ‚Naturjodels' neue Tendenzen. Der Jodelexperte Edi Gasser transkribierte und archivierte eine große Zahl mündlich tradierter Naturjodel der Innerschweiz in Form von ‚Dirigentennotizen'.

4.5.2 Dirigentennotizen

Dass die Notenschrift eine Form der Autorität darstellen kann, wurde bereits anhand diverser Beispiele belegt. An den Wettbewerben im Rahmen der Jodlerfeste in der Schweiz hat sich diese Problematik erneut gezeigt, wie der Jodelkomponist, Dirigent und Pädagoge Emil Wallimann in seinem Artikel *Jodlerfeste - Von Noten und anderen Nöten* erklärt (Wallimann 2015b). Aus seiner Sicht als aktiver Juror an Jodelwettbewerben fasste er die Frage nach der schriftlichen Autorität und der Gefahr einer Bevormundung des individuellen musikalischen Ausdrucks durch die schriftliche Form zusammen und relativierte hierbei die Unterschei-

dung ‚schriftlich-mündlich', da die meisten mündlich überlieferten Melodien inzwischen in schriftlicher Form vorlägen und dieser Prozess nicht rückgängig gemacht werden könne:

> Bei neun von zehn angemeldeten (ungeschriebenen) Naturjodel existieren in Wirklichkeit Noten. Sie werden aber partout als ungeschrieben und nur mit dem Naturjodelblatt angemeldet. Oft ist auf diesem Blatt nicht einmal die Tonart notiert, da diese noch nicht definiert ist. In diesem Fall können ruhig zwei mögliche Tonarten angegeben werden (B-Dur oder H-Dur). Mindestens bei acht dieser neun geschriebenen Naturjodel besitzt die Jury am Fest trotzdem Noten! Juroren haben ein riesiges Notenarchiv und vielleicht wurde dieser Jodel schon früher einmal (mit Noten) angemeldet. Die Angst, welche viele Naturjodel-Formationen vor einer Bewertung mit eingesendeter Partitur haben, ist völlig unbegründet. (Wallimann 2015b, S. 1)

Die Behandlung des mündlich überlieferten Naturjodels kann demzufolge nicht darin bestehen, notierte Formen abzulehnen, sondern diese in den richtigen Kontext der regionalen und stilbezogenen Ästhetik zu setzen. Freiräume, wie bei der Wahl der Tonart, sollen als solche vermerkt werden. Da auch für mündlich vermittelte Jodel Notationen vorliegen, müssen diese den Bedürfnissen dieser Musik und ihrer Ausführenden angepasst werden. Eine Lösung dafür bieten Transkriptionen, welche genügend Spielraum für unterschiedliche Interpretationen lassen.

Gasser (2011, S. 1) legte seine Ansichten über die Verschriftlichung des Jodels 2015 in seinem Artikel *Geschriebener oder ungeschriebener Naturjodel?* dar. Die Unterscheidung zwischen ‚geschriebenem' und ‚ungeschriebenem' Jodel sei überholt, da zu den meisten Melodien Noten gefunden werden können. Er führt stattdessen die Unterscheidung zwischen dem „durchkomponierten Jodel" und der „Dirigentennotiz" (Gasser 2011, S. 1) an. Im ersteren „sind 1. und 2. Jodelstimme, sowie die Stimmführungen im Chorbegleit, bei Tenor- und Bassstimmen, fein säuberlich notiert, ergänzt mit exakten rhythmischen und dynamischen Vorgaben" (Gasser 2011, S. 1). Die Dirigentennotiz stellt hingegen lediglich eine Hilfe zur Memorisierung der Hauptmelodie dar und wurde als Mittel eingeführt, die mündlich tradierten Naturjodel vor dem Plagiat und dem Missbrauch von Urheberrechten zu schützen (siehe ‚Aktion Naturjuuz', S. 179): „Die Dirigentennotiz hingegen (früher: ‚ungeschriebener Jodel'), ist in erster Linie ein einstimmiges Festhalten der Melodie, wichtig auch für die Werkanmeldung bei der SUISA" (Gasser 2011, S. 2). So werden die rhythmischen Freiheiten in der Gestaltung gewahrt, Verzierungen (‚Cheerli') nicht reguliert, und tonale Abweichungen von der Diatonik, zum Beispiel die Intonation des ‚Alphorn-Fa', nicht ausgeschlossen. Folgende Transkription Gassers stellt die Dirigentennotiz des *Stelli-Juiz* dar, eines Naturjodels aus der Zentralschweiz:



Abbildung 46: Dirigentennotiz des *Stelli-Juiz*, notiert von Edi Gasser (http://naturjodler.ch/tradition-1.htm, letzter Zugriff: 04.08.2018).

In der abgebildeten Notation wird auf die Transkription der Klangfarben verzichtet. Somit bleibt die Vokalisation den Interpretinnen und Interpreten überlassen und läuft nicht in Gefahr, ästhetisch normiert zu werden. Eine Takteinteilung wird zwar vorgenommen, allerdings werden keine sehr kurzen Notenwerte notiert

und dadurch eine gewisse rhythmische Freiheit eingeräumt. Dank der vielen Freiräume für die Interpretation übt die Dirigentennotiz in diesen Bereichen keine Autorität aus und soll die Interpretation nicht in vorgeschriebene Bahnen lenken.

4.5.3 Deskriptive Transkriptionen des Ostschweizer Naturjodels durch Willi Valotti

Das Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik im Roothuus Gonten verfügt über ein großes Archiv in Tonaufnahmen und Noten dokumentierter Naturjodel (Betschart 2016, S. 35). Der Toggenburger Komponist und Jodelexperte Willi Valotti transkribierte im Auftrag des Roothuus rund dreißig für ihre Regionen typische Naturjodel, mehrheitlich basierend auf Tonaufnahmen der 1930er und 40er Jahre. Dabei legte er Gewicht auf die deskriptive Genauigkeit, unter anderem, um die Interpretationsweisen jener Zeit exakt nachvollziehen und mit den heutigen vergleichen zu können. Beispielhaft für diese Transkriptionen Valottis ist ein bekannter Naturjodel aus der Region Toggenburg, *De Looser*, welcher formal und rhythmisch einige Fragen aufwirft. Gemäß Valotti ist *De Looser* ein „sehr typischer, einzigartiger Toggenburger Naturjodel“[103]. Die Aufnahme, auf der die Transkription basiert, stammt vom Jodlerklub Männertreu Nesslau, unter der Leitung von Engelbert Lichtsteiger; die Solostimme wurde von Georg Kuratli gesungen.[104] Sie wurde auf einer Schellackplatte (Ultraphon A 25035) im Jahr 1930 registriert und veröffentlicht.

---

[103] Die Transkriptionen mit Kommentar Valottis sowie Tonbeispiele sind online abrufbar: https://www.roothuus-gonten.ch/cms/index.php/de/naturjodel-rund-um-den-saentis, letzter Zugriff: 04.08.2018.

[104] Über Lichtsteiger ist bekannt, dass er den Jodlerklub Männertreu von 1911 bis 1935 leitete. Kuratli war 1922 bis 1950 Vorjodler ebenda (http://www.jk-maennertreu.ch/geschichte.xhtml, letzter Zugriff: 04.08.2018).



Abbildung 47: Transkription des Toggenburger Naturjodels *De Looser* durch Willi Valotti (https://www.roothuus-gonten.ch/cms/index.php/de/naturjodel-rund-um-den-saentis, letzter Zugriff: 04.08.2018).

In Valottis Transkription werden die Rhythmen sehr differenziert wiedergegeben. Die metrische Einteilung entspricht den jeweiligen tatsächlich gesungenen zeitlichen Abschnitten, was Taktwechsel zwischen $^{6}/_{8}$, $^{8}/_{8}$ und $^{10}/_{8}$ zur Folge hat. Kleine Unterschiede in der rhythmischen Gestaltung werden offengelegt, beispielsweise der Unterschied zwischen der geraden und triolischen Ausführung des Sechzehntelmotivs in den Takten zwei und sechs. Die Beharrlichkeit der rhythmisch deskriptiven Darstellung wird dadurch noch hervorgehoben, dass in Teil C eine Quintole notiert wird.

Zum Vergleich kann eine Transkription des *Looser* betrachtet werden, welche der Musiker Jakob Waespe verfasste. Die Transkription befindet sich im Nachlass Leuthold (StANW 137/13) unter den Korrespondenzen zwischen Leuthold und Theodor Kappler (siehe Kap. 4.2.4).

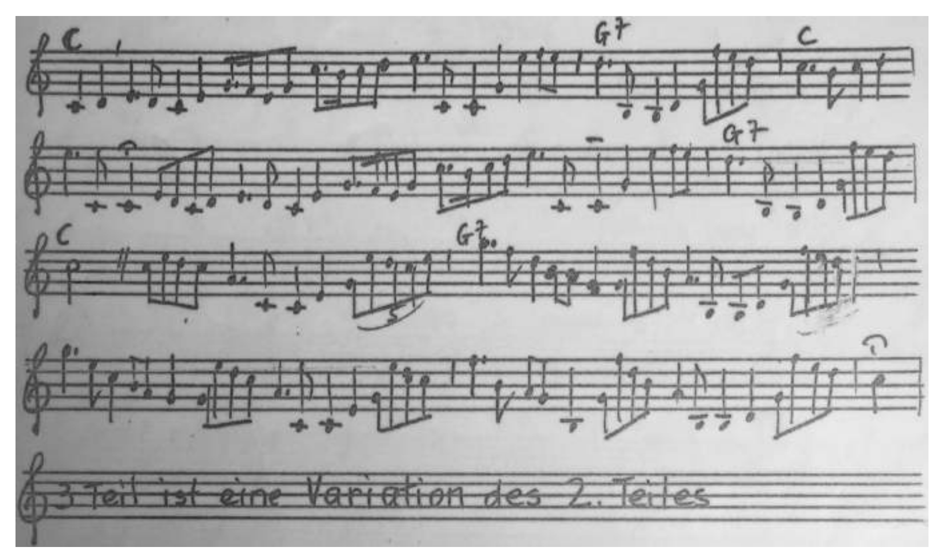


Abbildung 48: Transkription des Toggenburger Naturjodels *De Looser* durch Jakob Waespe (Nachlass Leuthold, StANW P 137/13).

Im Gegensatz zur obigen Transkription Valottis (siehe Abbildung 47) verzichtete Waespe auf Taktstriche und notierte lediglich einige Phrasierungszeichen in Form von Apostrophen sowie Zäsuren. Formal fehlt in dieser Abschrift der Teil B, und Teil D wird als Variation von Teil C betrachtet und nicht notiert. Auffallenderweise transkribierte bereits Waespe die erwähnte Quintole. Auf welcher Tonaufnahme diese Transkription basiert, bleibt unklar.

4.5.4 Fazit: Aktuelle Tendenzen bei der Transkription des Jodelns

In den vergangenen Jahren entstand eine große Bandbreite neuer Jodeltranskriptionen. Die ganz unterschiedlichen Darstellungsweisen ergeben sich aus den unterschiedlichen Zweckbestimmungen derselben. In Fink-Mennels wissenschaftlichen Transkriptionen des Jodlers im Bregenzerwald finden sich verschiedene Techniken wieder, die dem Verständnis der Musik dienen und aus früheren Transkriptionen bekannt sind, zum Beispiel die Kennzeichnung des Registerwechsels (vgl. Pommer 1899b, siehe Kap. 3.2.1), strukturelle Beziehungen (vgl. Sichardt 1939, siehe Kap. 3.3.5) und die metrische Umdeutung in die achttaktige Form (vgl. Fritz 1999, siehe Kap. 4.4.3).

Ganz andere Motivationen bewogen Gasser dazu, die Melodie des Naturjodels in ‚Dirigentennotizen' zu fassen, welche als Erinnerungshilfe für Dirigentinnen und Dirigenten dienen, sowie zur Sicherung von Urheberrechten. Da in diesen Transkriptionen große Spielräume für unterschiedliche Interpretationen erhalten bleiben, sind diese dem Verständnis und dem Geschmack der Dirigierenden überlassen und werden durch die schriftliche Form nicht vorgeschrieben. Die in jüngster

Zeit betriebenen Forschungen über den Ostschweizer Naturjodel[105] stellen hohe Anforderungen an die deskriptive Dokumentation historischer Tonaufnahmen, welchen Valotti mit sehr detaillierten Transkriptionen dieser Jodel nachkam.

[105] In einem Forschungsprojekt an der Hochschule Luzern – Musik wird die Musikkognition des Naturjodels in der Alpsteinregion untersucht (Kammermann und Wey 2019, S. 65).

5 Analysen: Transkription und Tonsystem

Die Hinwendung zu einer deskriptiven Musiknotation ermöglicht unter günstigen Umständen die Tradierung und die Weiterentwicklung regionaler Musikstile, welche durch eine vereinheitlichte präskriptive Musikschrift marginalisiert wurden. Die Aufwertung des wortlosen, mehrheitlich mündlich überlieferten Jodels bildete das Anliegen der in Kapitel 4.2 vorgestellten Bewegung, welche in den 1970er Jahren den Naturjodel „in Gefahr" gesehen hat (Scheller 1974, StANW P 137/12) und begann, die (Re-)Etablierung des Jodels ohne Wortsilben zu fördern. Die Verschriftlichung der traditionellen Gesänge führte möglicherweise zu einer tonalen Vereinheitlichung, oder beschleunigte diese zumindest.

Für die Beschreibung der Wechselwirkungen zwischen der schriftlichen und der aural/oralen Form der Musik werden drei Repräsentationsformen des Klanges unterschieden: die symbolische Form der Notation, der Höreindruck und die akustischen Daten (Schallbild). Die Unterscheidung dieser drei Repräsentationsformen geht auf den amerikanischen Mathematiker Milton Babbit (1916–2011) zurück (Babbitt 1965, S. 76) und wurde vom Informatiker Geraint Wiggins (2009, S. 16) aufgegriffen. In Anlehnung an Babbits Terminologie nennt Wiggins drei Domänen der Repräsentation des Klangs, „the acoustic (or physical), the auditory (or perceived) or the graphemic (or notated) domain" (Wiggins 2009, S. 16).

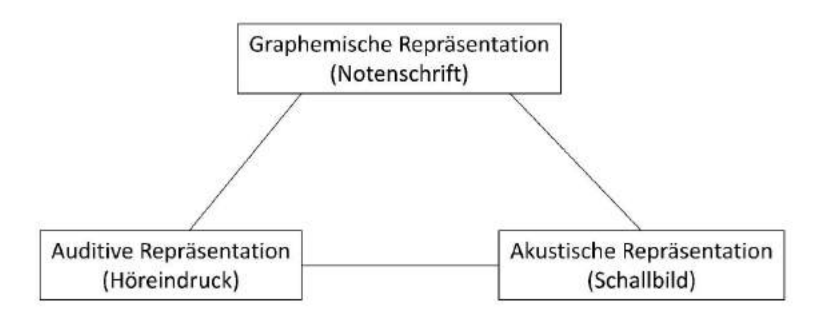


Abbildung 49: Drei Repräsentationsformen des Klangs in Anlehnung an Babbits (1965, S. 76) sowie Wiggins (2009, S. 16).

Bereits in den vorhergehenden Kapiteln kamen die Rückwirkungen der Verschriftlichung auf das Tonsystem wiederholt zur Sprache: Die Notation ‚zwingt' den Klang in (annähernd) gleichstufige Skalen mit stabilen Intervallen, welche im Verlauf der Notation nicht verändert werden. In diesem Kapitel werden die methodischen Grundlagen für die Untersuchung der Tonalität anhand von Audioaufnahmen erläutert und zwei Studien der Tonaufnahmen Wolfgang Sichardts (siehe Kap. 3.3) durchgeführt. Diese sollen wertvolle Hinweise darauf liefern, inwiefern die konventionelle Notenschrift die Tonsysteme des Jodels wiedergeben kann und welche Diskrepanzen zwischen schriftlicher Form und musikalischem Klang bestehen bleiben. Über die Entwicklung des Tonsystems im deutschsprachigen Alpenraum liegt keine detaillierte Untersuchung vor. Allerdings existiert ein Narrativ, welcher verschiedene Ideen und Anekdoten über dieses Thema miteinander verknüpft.

5.1 Narrativ über die Veränderung der Tonsysteme im Alpenraum

Die traditionelle Musik des Alpenraums bewegt sich heute in Dur- und, selten, in Molltonarten. Die gleichstufige Intonation gilt als Standard und nicht-gleichstufige Intervalle werden von Hörerinnen und Hörern als Abweichungen davon empfunden. Indessen herrscht keine Klarheit darüber, wie weit in der Geschichte dieses Tonsystem zurückreicht. Die zeitgenössischen Jodel und Jodellieder gehen mutmaßlich auf Entwicklungen im 19. Jahrhundert zurück (Camp, Kammermann und Wey 2018, S. 2).

Über die Entwicklung hin zu den Tonsystemen, wie sie heute vorliegen, existiert folgender Narrativ: Die Transkription und die schriftbasierte Vermittlung von Vokalmusik in Schulen, Gesangsvereinen oder anderen Einrichtungen führte zu einem Rückgang oder gar zum Verschwinden von Tonsystemen, die zuvor existiert haben. Da der relevante Wandel im 19. Jahrhundert stattfand, kann er nicht durch Tonaufnahmen dokumentiert werden: Alle Hinweise darüber stammen aus anekdotischen Berichten von musikalisch gebildeten Autorinnen und Autoren. Die Eigenschaften älterer, regional oder lokal verankerter Tonsysteme bleiben deswegen spekulativ, sie basieren auf nachträglichen Überlegungen und einigen schriftlichen Quellen, da die Tonaufnahmetechnik erst nach dieser tonalen Umformung verfügbar wurde. Dank der schnellen Verbreitung und der besseren Verfügbarkeit verschiedener Tonaufnahmegeräte sind musikästhetische Entwicklungen im 20. Jahrhundert besser nachvollziehbar.

Wenn auch in Bezug auf den Alpenraum bisher nicht systematisch untersucht, wurden Veränderungen des Tonsystems im Zusammenhang mit der Ausbreitung des diatonischen Systems von Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftlern in anderen Weltregionen bereits hinterfragt. Beispielsweise erwägt der

französische Musikethnologe Jean-Jacques Castéret in seiner Monographie über den mehrstimmigen Gesang in der Pyrenäenregion Gascogne, dass die Durtonskala ältere pentatonische und auf der Naturtonreihe basierende Skalen abgelöst haben könnte (Castéret 2012, S. 81). Das diatonische System mit seinen zwölf annähernd gleich großen Halbtonschritten kann in manchen Weltregionen als Teil des kolonialen Kulturerbes verstanden werden: Agawu bezeichnete in einem Referat im Jahr 2009 die Tonalität als ‚colonizing force' in der afrikanischen Musik und schlug die Untersuchung tonaler Systeme als Dekolonisationsstrategie vor.[106] Der Musikethnologe Timothy Taylor konstruierte gar einen theoretischen Zusammenhang von Tonalität und Kolonialisierung, als er postulierte, die räumliche Einteilung der Musik in Zentren und periphere Bereiche entspreche dem gleichen Prozess in der geographischen Kartographie und in der politischen Landschaft (Taylor 2007, S. 24).

Im Alpenraum fand im 19. Jahrhundert eine Überlagerung der traditionellen Tonsysteme mit den Normen des vierstimmigen Chorsatzes statt, bei der sich tonale Normen zu regionalen Traditionen ähnlich verhalten haben könnten wie die von den Kolonialmächten importierte Tonalität zu regionalen Traditionen der Kolonien, auch wenn die Umstände der Kolonialisierung nicht einfach auf die Verhältnisse in Mitteleuropa übertragen werden können. Für den deutschsprachigen Alpenraum steht die These im Vordergrund, die Tonalität sei vor der genannten Umformung von der Naturtonreihe abhängig gewesen.[107] Die Musikwissenschaftlerin und Alphornistin Frances Jones schrieb hierzu:

> [...] even today, Swiss yodel also uses the tuning of the natural harmonics of the alphorn, including notes that are conspicuously ‚out

---

[106] Agawus Referat *Tonality as a colonizing force in African music* ist online verfügbar: https://www.youtube.com/watch?v=z_sFVFsENMg, letzter Zugriff: 26.06.2017.
[107] Zum Zusammenhang von Naturtonreihe und Naturjodel siehe Wey, Kammermann und Ammann (2017, S. 6).

> of tune‘ in comparison to any version of modern Western temperament. This tuning based on the natural harmonics has been retained because most Swiss yodel repertoire exists solely in the aural tradition and has not undergone the process of being adjusted to fit notation and subsequently been learned afresh from that. (Jones 2014, S. xix)

Eine ähnliche These formulierte die Musikethnologin Charlotte Vignau.[108] Die folgenden Untersuchungen sollen aufzeigen, welche nicht-gleichstufig temperierten Skalen und Intervalle anhand der Analyse beispielhafter Aufnahmen aus der Sammlung Sichardts belegt werden können und wie die betroffene Musik bisher verschriftlicht wurde (siehe Kap. 5.3 und 5.4). Mit welchen Schritten aus einer Tonaufnahme auf ein Tonsystem geschlossen werden kann, wird im folgenden Abschnitt aufgezeigt. Besonders die Forschungen des litauischen Musikethnologen und Physikers Rytis Ambrazevičius sind hierbei hilfreich, da sich Ambrazevičius auch mit dem melodischen Verlauf der Intonation auseinandersetzt und methodische Schritte detailliert beschrieb.

---

[108] Vignau geht davon aus, dass in der Schweiz vor der Verbreitung der „wohltemperierten“ (Vignau 2000, S. 133) Stimmung die Naturtonreihe das vorherrschende Tonsystem war: „Im Zusammenhang mit alten Musikinstrumenten ohne Ventile und Klappen, einfachen Naturtoninstrumenten also, bin ich der Meinung, dass dies die ursprüngliche Stimmung war und auch die ursprüngliche Musikästhetik der Schweiz. Richtet man den Blick auf andere Musikkulturen, vor allem auf die Volksmusik, bemerkt man auch dort die Verwendung von Naturtönen, oft im Zusammenhang mit Pentatonik. Erst durch das Klavier und die westliche Harmonielehre kam dann die wohltemperierte Stimmung. In der Schweiz wurde diese - statt der Stimmung der Volksmusik mit den 7. und 11. Naturtönen - durch die Musikerziehung in den Schulen und die wichtige Funktion der Blasmusikvereine zur vorherrschenden Musikästhetik, die sich wiederum auf die Alphornmusik übertrug. Dies ist vor allem seit dem späten 19. Jahrhundert der Fall“ (Vignau 2000, S. 133).

5.2 Methoden zur Induktion der Tonalität und ihre Verschriftlichung

Die Definitionen der ‚Tonalität' sind unterschiedlich weit und werden teilweise auf Dur- und Mollharmonien beschränkt, weswegen alternative, ungenaue Begriffe wie „tonal center perception", „tonal awareness" und „tonal feeling" geprägt wurden (Vos 2000, S. 405). Der französische Musikwissenschaftler Francois-Joseph Fétis (1784–1871) definierte Tonalität erstmalig 1844 als „collection of necessary relations, both successive and simultaneous, between the notes of the scale" (Fétis, Übersetzung zit. nach Hyer 2017, o.S.). In einer aktuelleren Stellungnahme liefert Vos (2000, S. 405) hingegen die weit gefasste Definition „A system of relations between pitches clustering around a central pitch". Die Tonskala, „A sequence of notes in ascending or descending order of pitch" (Drabkin 2001, ohne Seitenzahl), entsteht durch die Anordnung von Elementen eines Tonsystems entlang der Achse der Tonhöhe, wobei in den meisten Fällen die Tonskala auf den Tonumfang einer Oktave beschränkt wird. Die Reduktion auf eine Oktave kann bei der Konzeption von Tonskalen angewandt werden, da die Oktave in fast allen Musikpraktiken eine Rolle spielt und sich Tonskalen in Oktavabständen repetieren.[109]

Die Notation der Tonhöhe bedarf einer Referenz, die in der europäischen Kunstmusik als ‚Stimmton' oder ‚Kammerton' bezeichnet wird. Die historische Entwicklung dieser tonalen Referenz wurde großflächig aufgearbeitet, insbesondere durch die Erforschung des Orgelbaus (vgl. Haynes 2002). Falls die Intervalle in Relation zu einem Grundton gemessen werden, muss ein solcher definiert werden.

[109] Einzelne Fälle von Tonsystemen sind bekannt, bei denen die Aufteilung Oktave nicht repetiert wird, zum Beispiel bei Panflöten auf der Insel Tanna (Ammann 2012, S. 95).

Die Oktave als Intervall kann als universelles musikalisches Phänomen betrachtet werden, alle anderen Intervalle hingegen nicht: Sethares (2005, S. 1) beschreibt die Oktave als „the most consonant interval after the unison", und als „most basic musical interval". Alle klar voneinander unterscheidbaren Intervalle zwischen einem Halbton und einer Oktave definieren die Tonstufen der Skala. Mikrotonale Intervalle, die per Definition kleiner als der Halbtonschritt sind, gelten als weniger grundlegende Elemente, da sie vielmehr zu melismatischen oder ornamentalen Musikphänomenen gezählt werden.

5.2.1 Induktion der Tonskala durch musikalische Daten aus Tonaufnahmen

Die Induktion der Tonalität mittels akustischer Messdaten teilt Ambrazevičius (2006, S. 66) in drei Schritte ein: „getting material (performance), measurement, and interpretation". Alle drei Schritte sind für diverse methodische Ansätze offen.

Die Musikethnologin Helen Heffron Roberts (1888–1985) entwickelte eine detaillierte Methode zum Ableiten von musikalischen Skalen (*Method of Deriving Scales*) aus einem Korpus notierter Gesänge. Ihr Vorgehen baut darauf auf, dass zuerst die Häufigkeit der vorkommenden Töne innerhalb jedes Beispiels nachgewiesen und die Tonstufe mit dem größten relativen Gewicht als Grundton („ground tone") etabliert wird (Roberts 1932, S. 93). Roberts verwendet dabei den Begriff ‚ground tone' in Abgrenzung zu ‚tonic' im Sinne der Tonika in der europäischen Kunstmusik. Alle weiteren Töne werden ihrer relativen Häufigkeit verglichen mit dem Grundton gewichtet. Alle Grundtöne werden anschließend auf eine einzelne Tonhöhe transponiert, um die Notationen besser lesbar und vergleichbar zu machen. Mittels der Gewichtung aller Töne auf vergleichbarer Höhe muss entschieden werden, welche zum strukturellen Aufbau der Skala („structural skeleton scale", Roberts 1932, S. 94) gehören und welche vorübergehend dazu

gefügt sind („appended other tones which may be so ephemeral as to barely enter the picture“, Roberts 1932, S. 94). Dem Konzept des ‚ground tone‘ entspricht die Verwendung eines ‚anchor tone‘ bei Ambrazevičius (2014, S. 62). Der ‚ground tone‘ oder ‚anchor tone‘ wird als Referenzpunkt verwendet, zu welchem der Abstand einzelner Tonstufen gemessen werden kann. Die Tonalitätsdefinition der Psychologen Peter Pfordresher und Steven Brown (2017) lautet, 85 Jahre nach Roberts, konzeptuell gleich. „Tonality refers to music’s system of pitch relations […] it also refers to the hierarchical arrangement of the pitches within a scale, such that certain scale-tones occur with greater frequency and have greater stability than others“ (Pfordresher und Brown 2017, S. 35).

Aufgrund der großen Schwankungen innerhalb der gemessenen Intervalle schlagen Pfordresher und Brown für die Konzeption der Intervalle innerhalb einer Skala den Begriff „interval islands“ vor (2017, S. 45). Diese ‚interval islands‘ können einander überlappen. Ein gemessener Ton kann aufgrund des Melodieverlaufs auch dann noch einer bestimmten ‚interval island‘ zugeordnet werden, wenn der Ton so stark von dessen Zentrum abweicht, dass er eine kleinere Distanz zum Zentrum einer anderen Tonstufe aufweist.

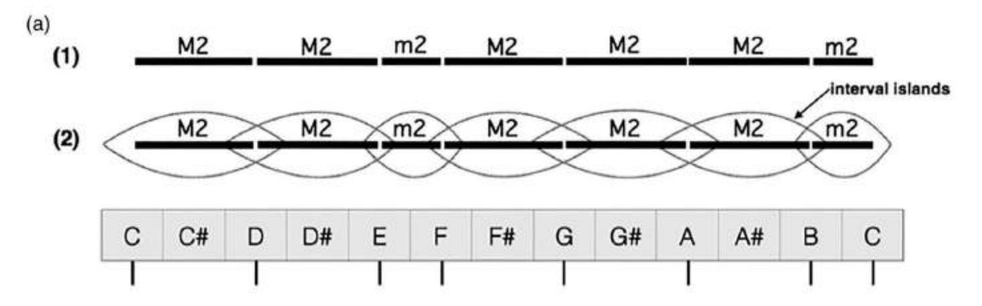


Abbildung 50: Darstellung des Konzepts „interval islands“ als Elemente der Tonskala von Pfordresher und Brown (2017, S. 47). ‚M2‘ steht für ‚major second‘, ‚m2‘ für ‚minor second‘.

Da die Intonation variiert, aber auf kategorialer Wahrnehmung basiert, muss die Verteilung der gemessenen Tonhöhenereignisse über die Frequenzen gemäß ihrer Wahrscheinlichkeit betrachtet werden. Die Verteilung der Messpunkte kann graphisch in Histogrammen dargestellt werden, wobei die Modalwerte je eine Tonstufe anzeigen.[110] Dies wurde in Studien anhand von Musik aus unterschiedlichen Kulturen durchgeführt und hat zu einer Reihe von Erkenntnissen über tonale Systeme geführt. So haben Ambrazevičius und Wiśniewska (2009, S. 48) Histogramme von Tonhöhen in litauischen Gesängen veröffentlicht und aufgezeigt, wie die Schwankungen der Intonation innerhalb einzelner Tonstufen verteilt sind. Der Gebrauch des Vibratos vergrößert die Abweichungen innerhalb einzelner Töne drastisch, und Abweichungen mit einer mittleren Amplitude von 79 Cent konnten in Tonaufnahmen mit Vibrato festgestellt werden (Kharuto 2011, S. 180).

5.2.2 Einfluss des eigenen Höreindrucks bei der Analyse der Tonalität

Obschon durch das Gehör sehr geringe Tonhöhenunterschiede von rund 4 Hertz wahrgenommen werden können (Fastl und Zwicker 2007, S. 183), fügt sich die musikalische Wahrnehmung von Tonhöhen großzügig in konstruierte und eingeübte Tonsysteme ein. Dieses Anpassen an Gewohntes findet aufgrund der sogenannten kategorialen Wahrnehmung statt (siehe Kap. 3.1.3).

Die Frequenzbereiche, welche noch als ‚rein' wahrgenommen werden, sind je nach Situation erstaunlich groß. Die Akustiker Martin Grützmacher (1901–1994)

[110] Modalwerte sind diejenigen Werte, welche innerhalb einer Verteilung am häufigsten gemessen wurden. Die betreffende Darstellung wird in Abbildung 51 verwendet.

und Werner Lottermoser (1909–1997) stellten fest, dass die Tonhöhe beim ‚Staccatosingen', bei kurzen, voneinander getrennten Noten, um halbe bis ganze Töne schwankt, „und es ist sonderbar, dass trotzdem das Ohr keinen Eindruck von einer starken Unreinheit empfindet" (Grützmacher und Lottermoser, zit. nach Fricke 2012, S. 30). Kategorisches Hören prägt sich zudem bei musikalischen Hörern stärker aus als bei musikalisch ungeübten Hörern (Burns und Ward 1978, S. 456), folglich kann das kategoriale Hören nicht als Symptom eines Mangels an musikalischem Empfindungsvermögen, sondern als dessen Gegenteil gelten. Die Konsequenz dieser kategorialen Wahrnehmung beschreibt Ambrazevičius folgendermaßen:

> The contemporary listener with a Western musical background usually, even unconsciously, forces the sound material heard into a frame of equal temperament. Even if he or she admits that the deviations from the equal temperament are somehow valuable, the perceived pitch classification often remains semitonal. Therefore, the actual and original scale could be hidden „in the forest of five lines". On the basis of perception, theoretical „ghosts", i.e., some „diatonic" or „chromatic" scales, can be created in places where they do not actually exist. (Ambrazevičius 2005, S. 31)

Selbst wenn auf Seiten der analytisch Hörenden die Offenheit für andere Tonsysteme vorhanden ist, kann aufgrund der Hörgewohnheiten nicht einfach auf eine nicht-temperierte Wahrnehmung umgeschaltet werden, zu tief sitzt die kognitive Gewohnheit der Unterteilung der Oktave in Ganz- und Halbtöne. Als Konsequenz dessen muss bei der Analyse der Tonalität der eigene Höreindruck wenn immer möglich zurückgestellt werden. In den folgenden Analysen wurden Transkriptionen auf Basis des Höreindrucks nur zur Identifikation von hörbaren Tönen herbeigezogen, um andere akustische Signale, zum Beispiel Hintergrundgeräusche, nicht etwa als ‚Tonstufen' zu deuten.

5.2.3 Vertikale und horizontale Relationen

Grundsätzlich können bei der Untersuchung eines Tonsystems zwei Arten der Beziehungen zwischen den Tonhöhen untersucht werden: die Einteilung in vertikale und die Einteilung in horizontale Bezüge. In einigen Studien werden die horizontalen Beziehungen als ‚modal' und die vertikalen als ‚tonal' bezeichnet (vgl. beispielsweise Nikolsky 2015, S. 2), diese Terminologie wird in der Literatur jedoch nicht einheitlich verwendet. Die tonale Organisation beruht auf den Beziehungen unterschiedlicher Tonstufen in der vertikalen tonalen Hierarchie und ihre Intervalle werden in Bezug zu einem Grundton definiert. Die einzelnen Tonstufen sind hierbei relativ stabil, ihr Abstand zum Grundton ändert sich im Lauf der Melodie idealerweise nicht. Die modale Organisation der Melodie beschreibt hingegen die horizontalen, zeitlichen Fortschritte von Tonhöhen und deren Intervalle, welche jeweils zwischen zwei benachbarten Tönen liegen.

Welche Organisation, modal-horizontal oder tonal-vertikal, für eine musikalische Analyse und für die schriftliche Repräsentation sinnvoller erscheint, hängt von der kognitiven Struktur und den materialgegebenen Voraussetzungen der Musikerzeugung ab: Bei Instrumenten mit einer fixierten Stimmung[111] sind die Stufentöne immer genau gleich hoch, unabhängig von der Melodie, weswegen in diesen Fällen eine vertikale Organisation der Tonhöhen vorliegt. Im Gesang kann eine horizontale, melodische Formgebung in Betracht gezogen werden. Zur Analyse der horizontalen Tonbeziehungen existieren nur wenige Studien. In seinem 2014 veröffentlichten Artikel *Performance of Musical Scale in Traditional Vocal Homophony: Lithuanian Examples* hat Ambrazevičius eine Untersuchung zur melodischen Intonation vorgelegt, deren Vorgehensweise für die folgenden Klanganalysen adaptiert wird (beschrieben auf S. 228). Außerdem verwies Castéret

[111] Eine fixierte Stimmung weisen beispielsweise das Klavier oder Blasinstrumente (mit der Ausnahme von Zugposaunen) auf.

darauf, dass mehrstimmige Gesänge in der Pyrenäenregion Gascogne durch ein lineares Denken („pensée linéaire“) und melodische Fortschreitungen geprägt seien (Castéret 2012, S. 73).

5.3 Fallstudie: Erklären konventionelle Tonsysteme den Naturjodel von Arnold Schlepfer?

In der vorliegenden Fallstudie wird das Tonsystem des Appenzeller Jodlers Arnold Schlepfer anhand dessen rund drei Minuten langen Solojodel aus den Magnetophonaufnahmen Wolfgang Sichardts (1936) untersucht. Eine Tonskala soll dabei auf der Basis von möglichst exakt und objektiv erhobenen Tonhöhendaten induziert und die Abweichung von feststehenden Tonsystemen, zwecks der Beurteilung ihrer Übersetzbarkeit in konventionelle Notenschrift, überprüft werden. Besonders im Fokus steht die Frage, ob dieser Naturjodel sinnvoll im Fünfliniensystem verschriftlicht werden kann, ohne dabei seine eigene Ästhetik zu verlieren. Falls Schlepfers Naturjodel in einem anderen Tonsystem gesungen wurde, als durch die konventionelle Notenschrift repräsentiert, öffnet dies zusätzlichen Raum für die Debatte alternativer Transkriptionsformen.

Die unkonventionellen Klangfarben, welche Sichardt dazu veranlassten, in dieser Melodie einen ‚archaischen‘ Ursprung zu sehen, wurden bereits in Kapitel 3.3.6 analysiert. Während die Aufnahme für klassisch gebildete Musikerinnen und Musiker ‚exotisch‘ klingt, hat sie aus Sicht eines Appenzeller Jodlers sowohl Teile, welche im traditionellen Kontext durchaus verständlich sind, als auch solche, die ungewohnt klingen: Erwin Sager (pers. Komm., 02.03.2016), welcher für das Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik in Gonten einen großen Bestand an Naturjodel dieser Regionen transkribiert und archiviert hat, schreibt über den Jodel Schlepfers:

> Die Teile 1 und 2 entsprechen der Singtradition. Auch heute noch könnte eine Wirtshausrunde da mitzauren.[112] Der letzte Teil hingegen ist so schief, wie ich es kaum je angetroffen habe. Ich wüsste nicht, welche Harmonien zu halten und wo zu wechseln wäre. Darum ist mir auch keine Taktgliederung möglich. (Pers. Komm. Sager, 02.03.2016)

Nach der Beurteilung des Ostschweizer Jodelexperten Willi Valotti stellt dieser Jodel keinen Einzelfall dar und steht durchaus in der lokalen Singtradition: „sehr exotisch ist das für mich nicht. Ähnliche Tonfolgen, Muster, gibt es heute noch im Appenzeller Zäuerli. Auch die Tongebung und die Vokalisierung trifft man heute noch an […] – leider eher selten“ (pers. Komm. Valotti, 12.03.2017). Über die Person Arnold Schlepfer sind, abgesehen von seiner Tätigkeit als Bierfahrer (Sichardt 1939, S. 170) und seinem Wohnsitz an der Sandgrube in Appenzell (pers. Komm Sager, 17.02.2018), keine biographischen Daten bekannt.

5.3.1 Datenerhebung

Vor der computergestützten Analyse wurde eine Transkription nach Gehör angefertigt, welche zur Erklärung von Klangphänomenen im Schallbild zur Hilfe gezogen werden kann, und für einen kritischen Vergleich der Klangwahrnehmung und des Schallbildes als Grundlage dient.

Die Bestimmung der Grundfrequenzen wurde manuell auf der Basis einer Spektrogrammanalyse mit der Klanganalysesoftware LARA, die an der Hochschule Luzern entwickelt wurde (Kilchenmann und Senn 2013), vorgenommen. Um Erwartungen und subjektive Voreingenommenheit so gut wie möglich zu umgehen,

[112] ‚Zauren‘ ist ein lokaler Dialektbegriff für ‚Jodeln‘ im Ostschweizer Kanton Appenzell Ausserrhoden.

wurden im Abstand von Zehntelsekunden der ganzen Aufnahme von ungefähr drei Minuten Daten erhoben, wodurch ein Datensatz von ungefähr 1800 Messpunkten generiert wurde. Ein Teil der Messpunkte lieferte mangels eines eindeutigen Spektrums der Obertöne keine validen Werte, beispielsweise im Fall einer Pause oder bei starker Überlagerung des Klanges durch Nachhall.

Zur Bestimmung der Grundfrequenz zu jedem dieser Messpunkte werden alle klar sichtbaren Obertöne im Frequenzbereich von 0 bis 3000 Hertz berücksichtigt. Dies wurde möglich, indem ein Raster mit gleich großen Abständen (in Hertz) über das Spektralbild gelegt und an das Obertonspektrum angepasst wurde. Diese hier angewandte Methode wurde 2014 von Ambrazevičius folgendermaßen ausformuliert:

> It is comfortable to start with the narrow-band spectrogram to identify such segments: the spectrogram shows distinctly the undulating lines of harmonics. Then spectrum of the selected segment is obtained and sets of harmonics of the individual voices are identified in the spectrum. Certain outstanding harmonics are chosen and their frequencies are measured. (Ambrazevičius 2014, S. 54)

Die beschriebene Vorgehensweise erfordert im Vergleich mit anderen Messarten relativ viel Aufwand, bringt aber drei entscheidende Vorteile: Obwohl im Schallbild die Grundfrequenz oft nicht klar ersichtlich wird (siehe Kap. 4.5.1), kann sie dennoch zuverlässig bestimmt werden. Unklarheiten, welche durch die Qualität der historischen Aufnahme auftreten, werden relativiert. Schließlich kann dank dem Einbezug von Obertönen im hohen Frequenzbereich, zwischen 2000 und 3000 Hertz, eine hohe Genauigkeit der Messung erzielt werden, da die relative Abweichung in Cent vom Messpunkt bei einer hohen Frequenz unter 10 Cent und damit unter den Schwellenwert der wahrnehmbaren Tonhöhenunterschiede

sinkt.[113] Der erhobene Datensatz ist im Open Access-Repositorium Zenodo verfügbar.[114] Aus dem Datensatz können sowohl Skalen auf absoluter Tonhöhe (in Hertz) als auch Tonskalen auf Grundlage einer Intervallstruktur (in Cent) konstruiert werden. Dabei muss die Verteilung der Frequenz sowohl innerhalb eines gesungenen Tons als auch über die ganze Aufnahme hinweg berücksichtigt und beschrieben werden. Die Abweichung des erstellten Modells von Schlepfers Tonskala wird anschließend mit verschiedenen normativen Skalen verglichen, um festzustellen, welche dieser Skalen Schlepfers Intonation oder einzelne Tonstufen derselben am besten erklärt.

5.3.2 Klassifikation von tonalen Zonen

Im nächsten Schritt werden die Daten in Tonstufen klassifiziert und eine Tonskala wird konzipiert. Dazu muss ein Grundton festgelegt werden, zu dem alle weiteren Tonstufen in Beziehung gesetzt werden können. Als Gebrauchsdefinition für diesen Grundton wird der Medianwert[115] der am häufigsten verwendeten Tonstufe als tonales Zentrum verwendet (siehe Kap. 5.2.1). Die Abweichung dieser Grundtonstufe von verschiedenen Tonsystemen wird später nicht berechnet, da sie im Fall jeder Tonskala durch einen Abstand von 0 Cent definiert ist. Die Tonskala wird, falls dies durch die erzielten Werte sinnvoll erscheint, in den Tonumfang einer Oktave transponiert.

---

[113] Dieser Vorteil der Messung in hohen Frequenzbereichen, sowie die stellenweise beobachtbare Absenz der Grundfrequenz im Jodel, wurden bereits von Graf (1964, S. 19) erkannt (siehe Kap. 4.5.1). Der Schwellenwert von 10 Cent für die Wahrnehmung von Tonhöhenunterschieden, ‚just noticeable difference' (JND) genannt, bezeichnet die Intervallgröße, welche von der Hälfte der Befragten in einer empirischen Studie als Unterschied zwischen zwei Tönen bemerkt wird (Kollmeier, Brand und Meyer 2008, S. 65).
[114] https://zenodo.org/record/1344310, letzter Zugriff: 07.09.2018.
[115] Der Medianwert bezeichnet jene Tonhöhe, welche unter- und oberhalb gleich vieler Messungen steht.

Die Kreation von Tonstufen aus Messpunkten, die auf einer kontinuierlichen Frequenzachse stehen, bildet ein Klassifikationsproblem, welches bis heute nicht mit automatischen Verfahren gelöst werden kann. Ausgangslage für die manuelle Klassifikation der Tonstufen bildet die Verteilung aller Tonhöhenmessungen, die in der Folge als Histogramm dargestellt ist. Im Zentrum der einzelnen Tonstufen liegen die Frequenzbereiche, in denen sich die Gesangsstimme die meiste Zeit befindet. Dies sind die Modalwerte der einzelnen Verteilungen im Histogramm:

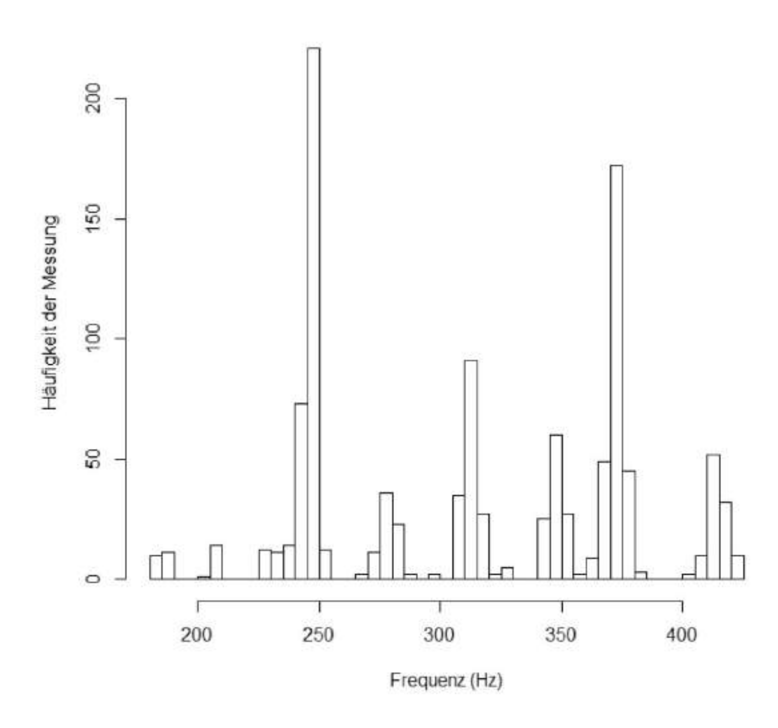


Abbildung 51: Verteilung der n=1113 Messzeitpunkte (Häufigkeit auf der vertikalen Achse) auf Frequenzen in Hertz (horizontale Achse).

Eine Tonskala mit sechs Stufen innerhalb einer Oktave kann aus Abbildung 51 herausgelesen werden. Die zwei kleinen Ausschläge ganz links, um 180, beziehungsweise 210 Hertz, sind als untere Oktaven der zwei Modalwerte rechts außen zu verstehen, da der Abstand zu diesen höchsten Tonstufen eine Oktave beträgt. Sie werden fortan als Tonstufen *5vb* respektive *6vb* bezeichnet und für die Berechnungen der Tonskala in die obere Oktave transponiert.

Die Frage, welcher Frequenzbereich eine Tonstufe ausmacht, und wo die Ober- und Untergrenzen zu ziehen sind, vollzieht sich etwas komplizierter als die Bestimmung der Modalwerte. Wenn, wie im Fall von Pfordresher und Brown (2017, S. 45), die Tonstufen einander überlappen, kann die Frage nach der Trennung zwischen zwei benachbarten Tonstufen gar nicht beantwortet werden. Falls die Tonstufen diskret, das heisst voneinander getrennt sind, sollte zwischen den einzelnen Zonen jedoch eine Lücke vorhanden sein, das heißt, ein (enger) Frequenzbereich, in welchem kein Ton gemessen wurde. Dies wurde folgendermaßen überprüft:

1. Die Daten wurden nach Frequenzhöhe geordnet, von der tiefsten zur höchsten Frequenz.
2. Von jeder Messung wurde die vorhergehende, das heißt die nächsttiefere, subtrahiert.
3. Die Resultate, sichtbar auf der folgenden Graphik, zeigen auffällige ‚Lücken' in der Verteilung der Frequenzen:

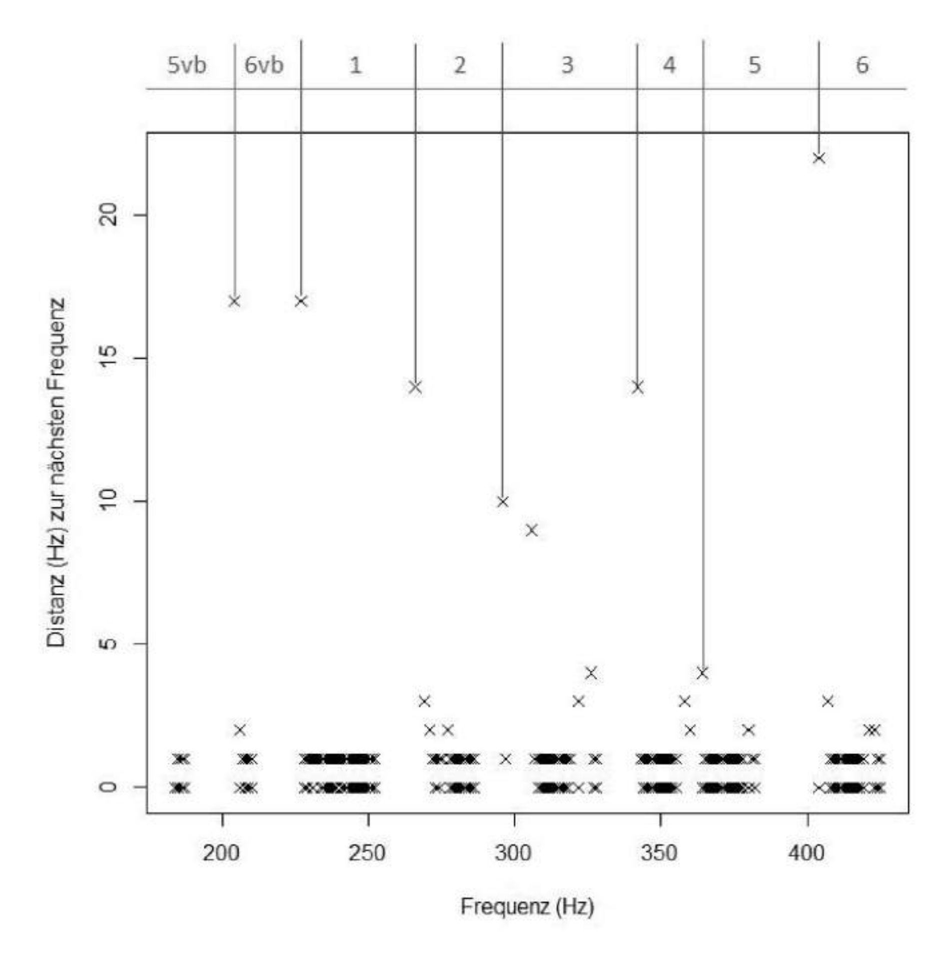


Abbildung 52: Versuch der Definition von Minimal- und Maximalwerten tonaler Zonen. Auf der vertikalen Achse wird die Distanz zum nächsttieferen gemessenen Ton in Cent angegeben. Je größer diese Distanz, desto eher liegt eine Lücke zwischen zwei diskreten Tonstufen vor. Oberhalb der Graphik sind die Tonstufen bezeichnet (Ziffern über der Graphik).

Die Betrachtung der ‚Lücken' (Werte auf der vertikalen Achse in Abbildung 52) offenbart, dass diskrete Tonstufen vorliegen, zwischen denen ein ‚leerer' Bereich

von 10 bis 20 Hertz liegt. Zwischen den tonalen Zonen vier und fünf, bei circa 360 Hertz, erscheint die Unterscheidung allerdings nicht eindeutig, diese Zonen könnten einander überlappen. Hätte Schlepfer mit Vibrato gesungen, wären die Grenzen vermutlich im ganzen Tonbereich verschwommen und eine Klassifikation nicht möglich, so aber kann mit diskreten tonalen Zonen fortgefahren werden, wobei lediglich bei der Unterscheidung zwischen der vierten und fünften Stufe ein Restrisiko von ein paar Messpunkten übrigbleibt (sichtbar anhand der kleinen Distanz, markiert durch die vertikale Linie zwischen den Tonstufen 4 und 5 in Abbildung 52).

5.3.3 Resultate

Vor den Messungen in LARA wurde das Stück transkribiert, um einerseits die Bestimmung Grundton anhand des melodischen Verlaufs bestätigen zu können, andererseits etwaige Unklarheiten bei der Schallbildanalyse (akustische Repräsentation) mit einer Transkription (graphemische Repräsentation) basierend auf dem Höreindruck (auditive Repräsentation) vergleichen zu können.



Abbildung 53: Transkription (d. Verf.) des Solojodels von Arnold Schlepfer.

Auffällig zeigt sich der wiederkehrende Phrasenschluss auf der ausgedehnten Note *h*. Die Notation wurde absichtlich nicht einer Durtonart angepasst, da die Tonalität hier möglichst unvoreingenommen untersucht werden soll. Dieser Ton

darf als tonales Zentrum, beziehungsweise als ‚anchor tone' nach Ambrazevičius (2014, S. 62) verstanden werden. nachdem die Messdaten in Tonstufen klassifiziert wurden, können diese beschrieben werden: Die folgende Tabelle gibt die Frequenzen der einzelnen Tonstufen wieder. In der Mitte der Tabelle werden der Medianwert und der Mittelwert der Messungen der jeweiligen Tonstufe angegeben. Die äußeren Spalte geben den Minimalwert und den Maximalwert an, die kleinste und größten Tonhöhen, welche zu dieser Tonstufe gezählt werden. Ganz rechts steht die Standardabweichung der jeweiligen Verteilung, ebenfalls in Hertz abgegeben.

Zone	n	Min. (Hz)	Median (Hz)	Mittelwert (Hz)	Max. (Hz)	Standardabweichung (Hz)
5vb	21	184.0	186.0	185.8	187.0	1.08
6vb	15	204.0	209.0	208.3	210.0	1.79
1	343	227.0	247.0	245.5	252	4.85
2	74	266.0	280.0	279.4	286.0	3.87
3	155	306.0	312.0	312.3	322.0	2.95
4	113	342.0	348.0	348.4	358.0	3.15
5	279	360.0	373.0	372.8	382.0	3.33
6	106	404.0	414.0	414.9	425.0	4.30

Tabelle 5: Tonstufen im Tonsystem Arnold Schlepfers, Angaben in Hertz.

Der ganze Datensatz wird von Hertz nach Cent transformiert (Formel: siehe Kap. 2.1). Dabei werden die Intervallabstände in Bezug auf den Medianwert des Grundtons *h* mit einer Frequenz von 247 Hertz berechnet:

Zone	n	Min. (Cent)	Median (Cent)	Mittelwert (Cent)	Max. (Cent)	Standardabweichung (Cent)
5vb	21	-510	-491	-493	-482	10
6vb	15	-331	-289	-295	-281	15
2	74	128	217	213	229	24
3	155	371	399	404	416	16
4	113	563	593	596	643	16
5	279	652	714	713	755	15
6	106	852	894	898	940	18

Tabelle 6: Tonstufen im Tonsystem Arnold Schlepfers, Angaben in Centabständen zum Grundton.

Als nächster Schritt wird die Tonskala in der folgenden Notation mit den jeweiligen mittleren Centabständen zwischen den einzelnen Tonstufen, sowie in Bezug zum Grundton angegeben. Die gesetzten Noten mit ihren Versetzungszeichen sind als Näherungswerte zu verstehen und nicht als Tonstufen einer Durskala.

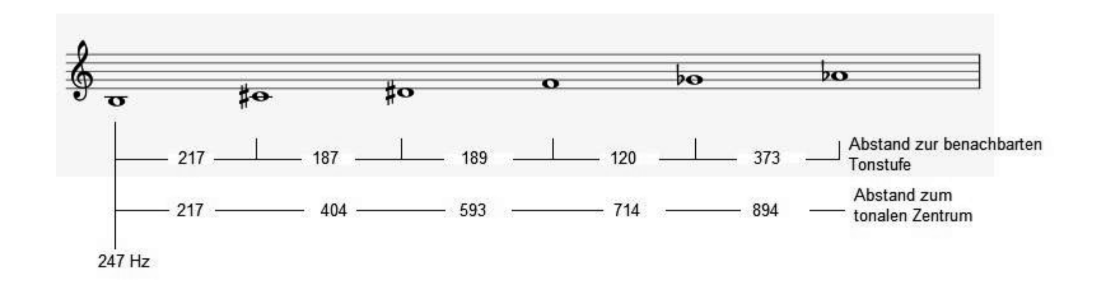


Abbildung 54: Notierte Skala auf Basis der Mediane der induzierten Tonklassen bei Arnold Schlepfer (Grundton in Hertz, Intervallabstände in Cent).

Die Intervalle sind in Cent angegeben, die absolute Tonhöhe des Grundtons in Hertz. Die Notation auf den Notenlinien stellt eine Reduktion auf die nächstliegende notierbare Tonstufe dar. Diese Tonskala gibt aber nur ein stark reduziertes Bild der Daten wieder, da wie bereits diskutiert bei der gesungenen Intonation die Verteilung der Tonhöhen eine entscheidende Rolle spielt. Die Verteilung dieser Tonhöhen kann aus Abbildung 51 und Tabelle 5 abgelesen werden.

Das Tonsystem des Appenzeller Naturjodlers Arnold Schlepfer bewegt sich im Rahmen der gleichstufig temperierten Tonskala, auch wenn die zweite und fünfte Tonstufe im Vergleich zum Grundton tendenziell etwas erhöht intoniert werden. Diese leicht vergrößerten Intervalle sind zwar erwähnenswert, jedoch kann damit die Verschriftlichung im Fünfliniensystem nicht grundsätzlich hinterfragt werden. Die Medianwerte der dritten, vierten und sechsten Stufe liegen im Bereich der nicht hörbaren Unterschiede unter 10 Cent (siehe Kap. 5.3.1). In allen Fällen sind die Medianwerte weniger als eine Standardabweichung vom gleichstufigen Normwert entfernt. Daraus folgt, dass der Naturjodel Schlepfers durchaus im Fünfliniensystem notiert werden kann, ohne dass dadurch die Tonalität verfälscht und normiert würde. Dies erstaunt in Anbetracht der Ästhetik der Tonaufnahme,

deren ‚archaischer' (siehe Kap. 3.3.6) oder ‚exotischer' (siehe Kap. 5.3) Höreindruck somit nicht der Tonalität zuzuschreiben ist. Gegebenenfalls können die leichten Erhöhungen der zweiten und fünften Tonstufe vermerkt werden, sei dies mit Versetzungszeichen (zum Beispiel ‚+') oder im Paratext der Transkription – falls eine solche Hervorhebung mit den Absichten der Transkribierenden zusammenfällt.

In der folgenden Analyse werden ebenfalls aus der Sammlung Sichardts stammende Aufnahmen aus der Region Muotatal in der Zentralschweiz verwendet. Die Thesen Sichardts und Zemps (siehe Kap. 4.4.2) über diesen Jodelstil sollen hierdurch verfeinert werden. Die Frage, ob der lokalspezifische Jodelstil des Muotatals adäquat im Fünfliniensystem verschriftlicht werden kann, soll hier ebenfalls beantwortet werden.

5.4 Analyse der Aufnahmen Sichardts aus dem Muotatal: Lässt sich der ‚Juuz' adäquat transkribieren?

Der Muotataler Juuz unterscheidet sich unter den heute praktizierten wortlosen Singstilen im Alpenraum besonders stark von den Konventionen der schriftlich überlieferten Musik.[116] Der Jodel in dieser kleinen Region wird bis heute grundsätzlich mündlich überliefert. Um herauszufinden, ob die Fünfliniennotation, wie in der Fallstudie Schlepfers, für die Transkription und die Konservierung dieses Stils ausreicht, oder ob alternative Formen erkundet werden müssen, wird eine

[116] Dieser Umstand wurde bereits von Sichardt festgestellt (siehe Kap. 3.3.5) und durch Zemps Studien über das Tonsystem in Muotatal bestätigt (vgl. Zemp 1977/78 und Zemp 2015). Das Muotatal gilt als stilistisch eigenständige Region in der Jodellandschaft der Schweiz, obwohl das Tal nur rund 4000 Einwohner zählt. Die Eigenheiten der Muotataler Juuz werden heute als Kulturerbe gepflegt und durch die Gruppe *Natur pur* einem breiteren Publikum vorgestellt (www.naturjuuz.ch, letzter Zugriff: 17.02.2017).

detaillierte Analyse der Intonation und des Tonsystems anhand der Tonaufnahmen Sichardts (1936) durchgeführt. Zum damaligen Zeitpunkt war die Musik im Muotatal noch weitgehend unabhängig und der musikalische Austausch mit anderen Regionen und Genres war eng begrenzt. Das Muotatal ist kein Durchgangstal, was dazu geführt hat, dass nur eine geringe Zahl von Reisenden den Weg dorthin fanden. Das Radio wurde relativ spät eingeführt, der Jodler Toni Büeler (*1941) gab an, dass seine Familie erst im Jahr 1958 ein Radiogerät angeschafft habe (pers. Komm Büeler, 14.02.2018). Zuvor wurde Musik in der Regel ‚live' dargeboten und gehört, während umliegende Regionen bereits mit industriell produzierter und für ein nationales oder internationales Publikum angepasster Musik gesättigt waren. Die Aufnahmen von 1936 geben daher ein repräsentatives Abbild[117] des Muotataler Juuz vor dessen Vermischung mit dem Tonsystem der kommerziellen Musik. Das Tonsystem des Muotataler Juuz wurde bereits von Sichardt (1939) und Zemp (1986/87, 2015) als Tonskala mit vertikalen Tonbeziehungen zu einem festgelegten Grundton beschrieben. Über Veränderungen desselben hin zu vermehrt gleichstufiger Intonation stellte Zemp die Vermutung an, dass die ekmelischen Intervalle, insbesondere die neutrale Terz und das ‚Alphorn-Fa', im Verschwinden begriffen seien (Zemp 2015, S. 63).

Nach der Darstellung der Resultate aus der Analyse der Tonaufnahmen von 1936 sind verschiedene Möglichkeiten der Transkription zu diskutieren. Dabei besteht keine Absicht, ein neuartiges Notationssystem zu entwerfen und zu propagieren, stattdessen sind Techniken der Transkription innerhalb und außerhalb des Fünfliniensystems zu evaluieren und zu argumentieren, ob sie sich für die Transkription

[117] Um Abzuklären, ob die Aufnahmen Sichardt ‚typisch' für den Muotataler Juuz seien und es sich nicht um ungeeignete Beispiele für diese Analyse handle, wurden sie dem erfahrenen Jodler Büeler vorgespielt, der deren für den Stil repräsentative Art bestätigt hat (pers. Komm. Büeler, 14.02.2018).

dieses spezifischen Singstils eignen. Für die Analyse werden hier die einstimmigen Jodel verwendet, da in diesen die Grundfrequenzen zuverlässig erhoben werden können.

Die Daten zu den Tonhöhen in den insgesamt neun untersuchten Jodelmelodien wurden gemäß der in Kapitel 5.3.1 beschriebenen Methode erhoben. Der Datensatz ist ebenfalls im Open Access-Repositorium Zenodo verfügbar.[118]

5.4.1 Vertikale Organisation: Intervalle in Bezug auf einen Grundton

Die Messungen beziehen sich auf eine Tonika. Diese muss im Vornherein anhand der Aufnahmen oder anhand früherer Transkriptionen induziert werden. Sichardt selbst gab seine (aufgrund seines Höreindrucks und der Betrachtung der eigenen Transkriptionen bestimmten) Grundtöne in einigen Fällen explizit an:

Nummer der Tonaufnahme	6g	6g	6c	6c	7d	6i
Angabe der Tonika	*h'*	*des''*	*des''*	*des''*	*fis'*	*es'*

Tabelle 8: Angaben zu Toniken in den Transkriptionen Wolfgang Sichardts (1939).

Die angegebenen Grundtöne entsprechen jeweils langgezogenen Schlusstönen innerhalb einer oder mehrerer Phrasen und können hier als Referenztöne übernommen werden. In den weiteren Aufnahmen, welche Sichardt nicht beschrieb, wird gleich vorgegangen: Die Intervalle jedes Tons zum nächsten Grundton am

[118] https://zenodo.org/record/1404706, letzter Zugriff: 07.09.2018.

Phrasenende wird gemessen. In einigen Fällen wurde der Grundton dabei um eine Oktave nach unten transponiert, um positive Intervalle bestimmen zu können. Wie im Fall des Naturjodels Arnold Schlepfers wurde hier ermöglicht, diskrete Tonstufen zu definieren.

Die folgende Tabelle gibt die Daten der einzelnen Tonstufen in Bezug zum jeweiligen Grundton wieder. In der Mitte der Tabelle werden der Medianwert und der Mittelwert angegeben. Links und rechts davon stehen die Quartilsabstände, dies sind die Bereiche, in welchen die Hälfte aller Messungen liegen. Die äußeren Spalte geben den Minimalwert und den Maximalwert an, die kleinste und größten Tonhöhen, welche zu dieser Tonstufe gezählt werden. Ganz rechts steht die Zahl der gemessenen Töne. Tabelle 10 ist analog zu lesen, jedoch mit benachbarten Intervallen anstelle von Tonhöhen in Bezug auf Grundtöne.

Intervalle	Min.	1. Quartil	Median	Mittelwert	3. Quartil	Max.	n
Tonstufe 2	68	160	176	176	195	238	111
Tonstufe 3	299	337	351	352	367	421	153
Tonstufe 4	449	491	503	505	521	556	118
Tonstufe 5	634	658	674	675	686	759	146
Tonstufe 6	787	819	853	857	895	965	54
Tonstufe 7	1000	1046	1065	1063	1082	1110	31

Tabelle 9: Zusammenfassung der Daten zu den sechs Tonstufen.

Die Resultate zeigen, dass sich die Median- beziehungsweise Mittelwerte einiger Tonstufen offensichtlich nicht auf der gleichstufigen Skala befinden. Die Tonstufen 3 und 6 weisen neutrale Intervalle auf. Tonstufe 2 liegt großmehrheitlich im Bereich zwischen der neutralen und der großen Sekunde (150 und 200 Cent). Bei

Tonstufe 3 tritt der Bereich um die neutrale Terz (350 Cent) deutlich zutage, während gleichstufig intonierte kleine und große Terzen keine Rolle spielen. Tonstufe 4 gipfelt bei der gleichstufigen Quarte (500 Cent), während das ‚Alphorn-Fa' (551 Cent) kaum vorkommt. Die Quinten befinden sich nahe des gleichstufigen Intervalls. Die sechste Tonstufe zeigt eine undeutliche Verteilung über diverse Tonhöhen, was teilweise auch für Tonstufe 7 zutrifft, obwohl dort eine Häufung im Bereich von 1070 Cent beobachtet werden kann.

Zusätzlich stellt sich die Frage, welche Intervalle im traditionellen Muotataler Juuz tatsächlich gesungen wurden. Dazu werden alle Intervalle zwischen benachbarten Tönen so genau wie möglich berechnet, um daraus eine These zur modalen Organisation des Tonmaterials aufstellen zu können. Ein Ansteigen oder Absinken der Intonation auf der Zeitachse hat bei dieser Art der Messung nur noch einen minimalen Einfluss. Somit wird im Anschluss an die oben durchgeführte Analyse der vertikalen Struktur in Bezug zum nächstliegenden Grundton diejenige der horizontalen Struktur basierend auf den benachbarten Intervallen vorgelegt.

5.4.2 Horizontale Organisation: Analyse benachbarter Intervalle

Nachdem die tonale Organisation in Bezug auf einen phrasenweise definierten Grundton vorliegt, kann diese mit der modalen Organisation, basierend auf allen benachbarten Intervallen, verglichen werden. In der folgenden Tabelle sind die deskriptiven statistischen Kennzahlen der sechs relevanten Intervallstufen ersichtlich:

Intervalle	Min.	1. Quartil	Median	Mittelwert	3. Quartil	Max.	n[119]
Sekunden	59	144	162	162	180	249	282
Terzen	264	319	337	341	358	426	105
Quarten	462	516	536	530	547	598	75
Quinten	651	688	720	705	724.2	748	30
Sexten	756	841	862	864.4	886	948	121
Septimen	954	1008	1030	1028	1048	1083	51

Tabelle 10: Zusammenfassung der Daten zu den sechs Intervallbereichen. Oktaven und noch größere Intervalle werden nicht berücksichtigt, da ihre geringe messbare Anzahl keine sinnvollen Angaben über ihre Verteilung zulässt.

Die oben dargelegten Daten zeigen klar, dass in diesen Melodien neutrale Intervalle (Sekunden, Terzen, Sexten und Septimen) gegenüber den gleichstufig intonierten Intervallen dominieren. Das Augenmerk liegt hierbei auf den Werte des ersten und des dritten Quartils, zwischen welchen die Hälfte aller gemessenen Intervalle liegen. Die Verteilung der Messdaten offenbart wichtige Charakteristiken des vorliegenden Tonsystems. Im Zwischenbereich innerhalb der Oktave liegen sechs Modalwerte vor, das heisst, sechs unterschiedliche Intervalle werden intoniert. Große Intervallsprünge sind vergleichsweise selten, die häufigste Bewegung liegt im Bereich einer Sekunde, die hier als Bereich zwischen 50 und 250 Cent verstanden wird. Bei den tatsächlich gesungenen, horizontalen Intervallen verdeutlichen sich einige bereits bekannte Erkenntnisse und einige werden zum ersten Mal klar. Im Bereich der Sekunden herrscht die neutrale Sekunde (150 Cent) vor. Ebenso werden Terzen tendenziell neutral intoniert. Bei diesen häufig

[119] Die Summe der Intervalle ist hier um 51 größer als bei der obigen vertikalen Untersuchung, da auch Grundtöne an den Phrasenenden als Zieltöne von Intervallen mit eingerechnet werden.

gesungenen Intervallen wird somit eine neutrale Intonation gegenüber einer diatonischen eindeutig bevorzugt. Quarten sind breiter verteilt und bewegen sich mehrheitlich im Bereich von 500 bis 550 Cent. Auch bei Sexten und Septimen kann eine leichte Tendenz hin zu neutralen Intervallen (850 respektive 1050 Cent) herausgelesen werden. Die weniger eindeutige Verteilung bei großen Intervallen kann dadurch erklärt werden, dass bei großen Tonsprüngen mehr Raum für Abweichungen und eine ungenaue ‚Landung' auf dem Zielton besteht. Ein Vergleich der Verteilung der Messungen in den einzelnen Tonstufen (siehe Tabelle 9) mit derjenigen in den benachbarten Intervallen (siehe Tabelle 10) zeigt, dass die Verteilung im Fall der horizontalen Struktur klarer ausfällt als bei der vertikalen Struktur. Dies kann als Argument dafür gewertet werden, dass die horizontale Analyse der Struktur dieser Jodelmelodien besser gerecht wird als die vertikale.

5.4.3 Transkription: Lässt sich der Muotataler Juuz adäquat verschriftlichen?

Die Transkription von horizontalen Tonbewegungen verlangt eine andere Herangehensweise als diejenige rein vertikaler Tonhöhenbeziehungen. Zemp zeigt in seiner vierteiligen Filmdokumentation über den Muotataler Juuz mehrere Transkriptionen, die auf einer einzelnen Melodielinie basieren (siehe Kap. 4.4.2). Die Melodielinie wird von Zemp mit einer horizontalen Linie durchkreuzt, welche den Stimmregisterwechsel kennzeichnet. Unterhalb der Melodielinie wird von Zemp die Vokalisation angegeben.

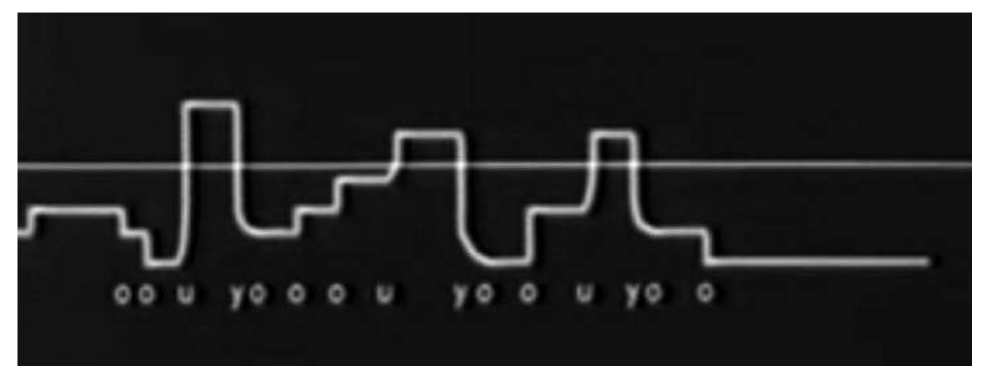
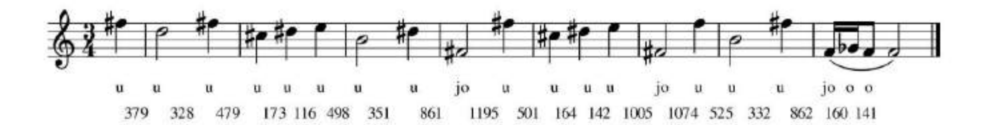


Abbildung 55: Screenshot der Visualisierung Zemps im Kurzfilm *Head Voice / Chest Voice* (1886/87). Der Registerwechsel wird als horizontale Linie dargestellt (siehe auch S. 197).

Diese Form der Transkription liefert keine genauen, absoluten Angaben zur Tonhöhe. Das könnte beabsichtigt sein: Der Muotataler Juuz kann nicht im gleichstufigen System repräsentiert werden, und da für sein Tonsystem keine adäquate Notation existiert, stellt die Visualisierung ohne klare Bezeichnung der Tonhöhen einen schonenden Umgang mit der Intervallstruktur dar. Zemp geht von einer stabilen Tonskala aus, die Möglichkeit einer horizontalen (modalen) Struktur, wie in Kapitel 5.4.3 untersucht, wird nicht herangezogen.

Eine Möglichkeit, die realen Tonhöhenunterschiede anstelle einer feststehenden Tonskala wiederzugeben, besteht in der Gegenüberstellung des Notensystems und des entsprechenden Schallbilds. Die individuellen Intervalle im Fall dieser Aufnahme sind in Cent unterhalb des Notensystems angegeben. Unterhalb der Notation steht das korrespondierende Spektrogramm:



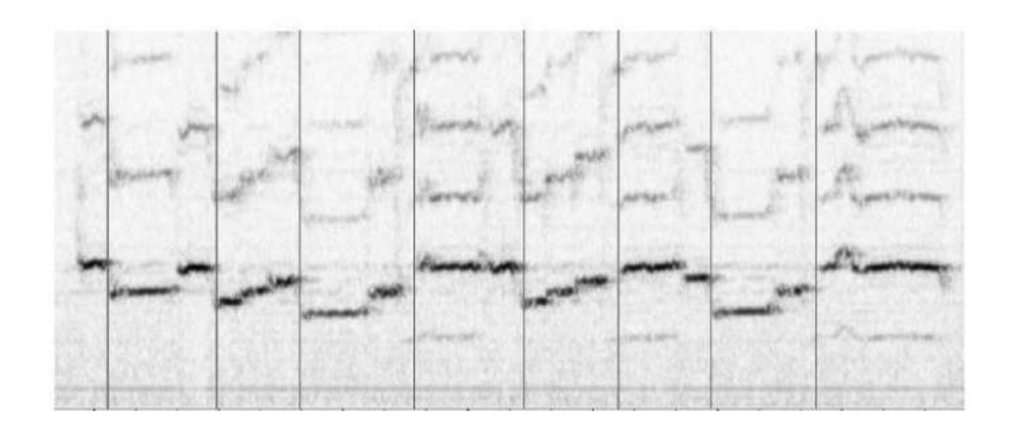


Abbildung 56: Transkription mit Intervallangaben in Cent und korrespondierendes Schallbild einer Phrase eines ‚Juuz' aus den Aufnahmen Sichardts (1936a:6G).

Die Taktstriche sind im Schallbild mit vertikalen Linien markiert. Auffällig zeigt sich, dass die Takte nicht gleich lang sind. Kurze Noten werden etwas schneller gesungen und lange etwas gedehnt, was dazu führt, dass der Takte zwei und fünf im Spektrogramm sichtbar kürzer sind als die Takte eins, drei und vier. Die Darstellung in Abbildung 56 liefert durch die Centangaben und die zeitlichen Abstände im Schallbild somit genaue Angaben zu Tonhöhe und Metrum. Nachteilig wirkt sich aus, dass sie relativ viel musiktheoretisches Hintergrundwissen voraussetzt. Eine weitere Möglichkeit für die Transkription derselben Melodie besteht in der Verwendung unterschiedlicher Versetzungszeichen:



Abbildung 57: Transkription einer Phrase eines ‚Juuz' aus den Aufnahmen Sichardts (1936a:6G) mit differenzierten Versetzungszeichen.

Diese Darstellung ist, verglichen mit der akustisch sehr detaillierten Transkription in Abbildung 56, intuitiv besser lesbar, die Distanz zwischen graphemischer und akustischer Repräsentation ist allerdings größer. Einfache Kreuze bezeichnen hierbei die Erhöhung um rund einen Viertelton, Versetzungszeichen mit Pfeilen kleinere, mikrotonale Abweichungen. Im Vergleich zwischen beiden Notationen zeigt sich, dass für die Notation derselben Tonhöhen unterschiedliche Zeichen in Erwägung gezogen werden können, was ein Fallbeispiel für die schon mehrfach besprochene Vieldeutigkeit des Klangs in der Transkription darstellt. Welche Notation bevorzugt wird, hängt von verschiedenen Faktoren ab, wie den Adressaten der Notation und den Absichten der Transkribierenden.

5.5 Fazit: Transkription und Tonsystem

Die Analyse mit Schallbildern stellt eine entscheidende Innovation für die Technologie der Musiktranskription dar, da der eigene, subjektive Höreindruck mit genauen Messungen komplementiert werden kann. Die Induktion einer Tonskala auf der Basis von Tonaufnahmen bedarf genauer Abwägungen der methodischen Schritte (siehe Kap. 5.2.1 und 5.3.1).

Die Klanganalyse des Solojodels von Arnold Schlepfer (siehe Kap. 5.3) legte nahe, dass die Transkription im Fünfliniensystem die tatsächlich gesungenen Intervalle adäquat abbildet und das Tonsystem durch die Verschriftlichung nicht verfälscht wird. Diese Einschätzung trifft für den Muotataler Jodel nicht zu. Die

melodische Struktur einer Gesangslinie kann grundsätzlich auf zwei Arten betrachtet werden: vertikal (‚tonal') in Bezug zu einem Grundton oder horizontal (‚modal'), basierend auf benachbarten Intervallen. Die Untersuchung von Tonsystemen wurde in der Regel auf die vertikale Struktur beschränkt, Befragungen von aktiven Jodlern sowie die Analyse der Daten legen jedoch nahe, dass der Muotataler Juuz in einer horizontalen Linie gedacht wird. Aufgrund seiner vertikalen Organisation und der Dominanz neutraler Intervalle kann der Muotataler Juuz von 1936 nicht adäquat im Fünfliniensystem wiedergegeben werden. Angaben in Cent (siehe Abbildung 56) können deskriptive Klarheit schaffen, aber intuitiv nicht nachgesungen und damit nicht präskriptiv verwendet werden. Die eigentümliche Intonation des Muotataler Juuz wird mit der relativen Abgeschiedenheit des Tals begründet. Dem muss jedoch hinzugefügt werden, dass die Vermittlung dieses wortlosen Jodelgenres bis heute ausschließlich mündlich funktioniert. Die bisher angefertigten Transkriptionen des Juuz wurden nur zu deskriptiven Zwecken verwendet. Somit blieb der Muotataler Juuz von der der Anpassung an die gleichstufig temperierte Stimmung, welche durch die schriftliche Form der Überlieferung bewirkt wird, ausgenommen. Unabhängig davon passte sich die Intonation nichtsdestotrotz zunehmend der Gleichstufigkeit an (Zemp 2015, S. 63).

6. Resümee der Ergebnisse

Die Untersuchung der Transkription des Jodels und verwandter traditioneller Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum offenbart die spezifischen Prozesse, bei denen die Transkription auf die Musik zurückwirkte und sich die Musikästhetik, das Repertoire und das Tonsystem in Wechselwirkung mit der Verschriftlichung veränderten. Zudem zeigen sich übergeordnete Probleme, welche die Verschriftlichung des Klangs betreffen und für die allgemeine Diskussion um die Musiktranskription relevant sind.

Im musikethnologischen Diskurs der vergangenen Jahrzehnte wurde die Musiknotation dezentralisiert. Die Musikwissenschaftler Jack Heller und Warren Campbell gingen so weit, die (westliche) Musiknotation als Unfall in der Geschichte (‚historical accident‘) zu bezeichnen, um hervorzuheben, dass die schriftliche Form als Repräsentation des Klanges unzureichend sei: „We consider, however, traditional western music notation to be a historical accident, and one which is even less representative of the music communication process than is western writing of the speech communication process“ (Heller und Campbell 1982, S. 14). Die Einführung von neuen, alternativen Notensystemen, welche besser auf die Parameter ihres spezifischen musikalischen Gegenstandes zugeschnitten sind, wurde immer wieder versucht, ohne sich aber gegen der seit dem 16. Jahrhundert etablierte Liniennotation durchzusetzen, was Goodman (1995, S. 171) als Beleg für die Autorität der Notenschrift wertet. Diese Autorität wird gemäß Goodman gerade dadurch untermauert, dass eine angeregte Widerstandsdiskussion gegen den ‚Unfall‘, welchen die europäische Musikschrift gemäß Heller und Campbell darstellt, stattfindet.

Der größte Teil der Verschriftlichung des wortlosen Gesangs im Alpenraum wurde in der europäischen Fünfliniennotation gefertigt und aus diesem Grund wurde die vorliegende Aufarbeitung auch zum größten Teil in Bezug auf dieses

Notationssystem vollzogen. Ein Rückgang oder gar ein Verschwinden der Fünfliniennotation wurde im 20. Jahrhundert wiederholt prognostiziert, Anzeichen für einen solchen Rückgang bleiben in der Praxis aber bisher aus. Dass sich das konventionelle europäische Notationssystem wider vieler Erwartungen bewährt hat, kann mit dessen Effizienz und Adaptabilität begründet werden (Cohen und Katz 1979, S. 104). In jedem Fall, in dem ein alternatives System vorgefunden und referiert werden kann, wurde dies hier auch getan, alternative Methoden wurden erkundet und dargestellt, nichtsdestotrotz wird der größte Teil der Transkriptionen wortloser Gesänge im Alpenraum heute und wohl auch in absehbarer Zukunft in Fünfliniennotation wiedergegeben.

Die in den 1980er Jahren vollzogene Abwendung von der Erforschung der musikalischen Objekte zugunsten des sozialen Kontexts und die Trennung von analytischen und ethnographischen Methoden wurde in der jüngsten Vergangenheit hinterfragt (vgl. Agawu 2004, Tenzer 2006, Becker 2009a, Lawson 2016) und die Übereinstimmung (‚consilience') von wissenschaftlichen (‚scientific') und soziokulturellen (‚social') Methoden angestrebt. Die Theorie Lawsons über Musiknotation als Technologie wurde hier als wichtigstes theoretisches Rahmenwerk für die Beschreibung der Transkriptionsprozesse wortloser Gesänge im Alpenraum verwendet. Die technologischen Eigenschaften der Musiknotation erklären einerseits die Formalisierung der Musik und die Regresse auf die notierbaren musikalischen Informationen, andererseits die Entwicklung neuer Möglichkeiten durch die Außenspeicherung, die Reproduktion und die Analyse der Musikerzeugnisse.

6.1 Rückwirkungen der Transkription auf die Musik

Die ersten Transkriptionen wortloser Gesänge im Alpenraum wurden im 18. Jahrhundert durch Reisende angefertigt, welche die Musik der Bevölkerung in den

Alpen dokumentieren wollten. Diese damals unter anderem als ‚Alpengesänge‘ oder ‚Kuhreihen‘ bezeichneten Melodien stellten die Transkribierenden vor Schwierigkeiten bei der Aufzeichnung, da sie sich nicht in konventionelle Melodie- und Taktschemata fügten. Die entstandenen Transkriptionen fanden allerdings beim Publikum Anklang, und ab 1800 wurden die aus dem Alpen mitgebrachten Melodien vermehrt bearbeitet und für verschiedene Vokal- und Instrumentalbesetzungen adaptiert. Durch die Übernahme ästhetischer Formeln der Kunstmusik, zum Beispiel des vierstimmigen Satzes oder der diatonischen Melodik, wurde die zuvor ausschließlich mündlich überlieferte Musik gesellschaftlich aufgewertet. Soziale Transfers von musikalischem Kulturgut in die bürgerliche Gesellschaft bedingten eine im wörtlichen Sinne ‚salonfähige‘ musikalische Form.

Musiknotation, als „transformative technology“ (Lawson 2014, S. 7) verstanden, wirkte auf die traditionelle Musik des Alpenraums zurück und brachte den Klang in schriftbasierte Form: Bedingt durch die kategoriale Wahrnehmung werden Tonhöhen, die sich auf einem melodischen Kontinuum befinden, bei der Transkription klassifiziert und in Tonstufen geordnet. Die festgelegte Tonskala erhielt in der Folge eine normative Autorität und abweichende tonale Expressionen konnten als ‚falsch‘ wahrgenommen werden. Extramusikalische Beziehungen (‚Em‘), intramusikalische Beziehungen (‚Im‘) und Unklarheiten (‚Up‘) (Bezeichnungen gemäß Cohen und Katz 1979, S. 105) wurden minimiert, um die Effizienz der Notation zu steigern. Dies kann den Funktionswandel des Jodels (Baumann 1976, S. 79) vom Gebrauch im Alltag der Landwirtschaft hin zu konzertanten Darbietungen begünstigt haben, da die schriftliche Form ohne ihre außermusikalischen Bezüge nicht mehr an ihre Funktion gebunden wird. Die intra- und extramusikalischen Informationen, sowie die Varianten in der Tonalität nahmen durch die Transkription ab und wurden vereinheitlicht; gleichzeitig nahm die Zahl der Kompositionen und der Umfang des Repertoires zu: Durch die Möglichkeit der

Außenspeicherung wurde das Fassungsvermögen für musikalisches Wissen entscheidend vergrößert.

Die schriftliche, dauerhafte Form begünstigt die Herausbildung von formellen Standards, zum Beispiel der Komposition eines Genres in stets derselben Taktart oder die Einteilung von Phrasen in gleiche Taktzahlen. Eine solche Formgebung strebte insbesondere Hermann Fritz in seinen Transkriptionen an, denn seiner Hypothese zufolge wurden Metrum und Form des Jodels von der Tanzmusik entscheidend beeinflusst. Für Musizierende, welche ihr Repertoire durch mündliche Überlieferung gelernt haben und in der Praxis keine Notenschrift verwenden, bleibt die Frage, ob eine Melodie acht oder zwölf Takte lang sei, indes irrelevant.

Durch die Möglichkeit der Außenspeicherung der musikalischen Informationen konnte das Repertoire der Jodel und verwandten Gesänge durch Transkription stark erweitert werden. So konnte Josef Pommer eine Sammlung von mehreren hundert Jodlern und Juchzern vorlegen, ein Volumen, das durch Gedächtnisleitung kaum erreichbar wäre. Durch seine Transkription der Juchzer mit kunstmusikalischen Parametern wurden diese gar erst als ‚Musik' wahrgenommen. Pommers Aufzeichnungen konnten Generationen überdauern und stellen bis heute einen wichtigen Bestandteil der Jodler im österreichischen Alpenraum dar. Komponistinnen und Komponisten, welche als Mitglieder des Eidgenössischen Jodlerverbands Lieder und Naturjodel für den Gebrauch in Jodlerklubs schufen, wurde dank der Außenspeicherung ihrer Melodien die Produktion eines großen kompositorischen Werks ermöglicht, in einigen Fällen, wie bei Oskar Friedrich Schmalz und Robert Fellmann, mehrere hundert Jodellieder und Naturjodel.

Diesen Erkenntnissen entsprechend kann die Geschichte der Transkription der alpinen Gesänge einerseits als eine Geschichte der musikalischen Regressionen auf die notierbaren Parameter verstanden werden, andererseits als technologische

Erneuerung und Weiterentwicklung der durch die Notenschrift neu eröffneten Räume und Beziehungen. Die Einführung der schriftbasierten Musikvermittlung beeinflusst auch die mündliche Überlieferung, indem ästhetische Konzepte der schriftlichen Form autoritativ auf die mündlich vermittelte Musik übertragen werden. Entscheidend für die Wirkung, die die Musikschrift auf die Praxis hat, ist dabei nicht die Zahl der Menschen, die Noten lesen und schreiben können, sondern die Stellung der schriftlichen Form in der Vermittlung, Beurteilung und Komposition der Musik.

Wie in außereuropäischen Regionen die melodische, tonale und formale Appropriation durch Notenschrift untersucht wurde (vgl. El-Mallah 1999, Agawu 2007), konnte auch im Alpenraum eine großflächige Übernahme des gleichstufigen Systems nachvollzogen werden. Die Analyse der Transkriptionen zu Beginn des 19. Jahrhunderts belegt eine zunehmende technische Erweiterung und eine Annäherung an die Konventionen der zeitgenössischen Kunstmusik. Dies führte einerseits zu einer Aufwertung des mündlich überlieferten Musikstils, andererseits zu einer Marginalisierung der von der Konvention abweichenden Stilelemente und zu einer Hegemonialstellung des damals bereits verbreiteten gleichstufig temperierten Tonsystems. Diese Ausgangslage legt nahe, dass Tonsysteme zuvor regional verankert waren und sich, ähnlich wie Dialekte der Sprache, lokal unterschieden. Die Transkription als Prozess des In-Form-Bringens der Musik hat erstmals die Anforderung gestellt, die Tonhöhenabstände und die tonalen Zentren festzuhalten. Da sich diese Umformung des Tonsystems im 19. Jahrhundert vollzogen haben muss, kann sie nicht durch Tonaufnahmen dokumentiert und bewiesen werden.

Aus der Beschreibungen, welche in Reiseberichten und in Musikeditionen überliefert sind, werden unterschiedliche Beurteilungen und Auffassungen der alpinen Gesänge sichtbar: Die andersartigen tonalen und klanglichen Eigenschaften

werden als exotisch verklärt, manchmal jedoch auch als defizitär betrachtet und ihre Anpassung an die Fortschritte in der Musikpädagogik gefordert. Das ästhetische Ideal der gleichstufigen Intonation, welche durch den Klavier- und Orgelbau in die Täler des Alpenraums getragen wurde und von kirchlichen sowie schulischen Lehrenden verbreitet wurde, kann als Grundlage für das vertikale, harmonische Denken verstanden werden, welches für das Singen im Chorsatz und in Begleitung der Orgel, des Klaviers oder der Gitarre verlangt wird.

Beobachtungen, welche bei der Analyse des Muotataler Jodels gemacht werden konnten (Kapitel 5.4), dokumentieren für das Jahr 1936 ein unkonventionelles Tonsystem, welches neutrale Intervalle bevorzugt und sich auf eine melodische, horizontale Struktur stützt. Die bisherigen Transkriptionen des Muotataler Jodels von den Musikwissenschaftlern Sichardt (1939), Zemp (1987/1988) und Fritz (1999) setzten hingegen vertikal organisierte Tonsysteme voraus. Dadurch wurde explizit die Möglichkeit der modalen, das heißt der horizontalen Organisation der Tonbeziehungen ausgeschlossen; dass diese Struktur im mündlich überlieferten Juuz existiert und die charakteristische Intonation erklärt, konnte erst durch die computergestützte Analyse von Tonaufnahmen, verbunden mit Erkenntnissen aus Interviews mit aktiven Jodlern, gezeigt werden.

Auch die Klangfarbe kann durch ihre Verschriftlichung vereinheitlicht werden, wie anhand der standardisierten Vokalisation in der *Schulungsgrundlage* Fellmanns (1943) gezeigt wurde (siehe Kap. 4.1.2). Die autoritative Funktion der Notation (siehe Kap. 2.2.6) übernahm auch eine Rolle in der Etablierung konventioneller Klangfarben. Die Vokalisierung, welche zunächst als deskriptive Transkription vorgelegt wird, kann auch zu einer Vorschrift werden, und alternative Vokalisierungen können, vergleichbar mit abweichenden Tonhöhen, als ‚falsch' wahrgenommen werden. Die Repräsentation der Klangfarben in Schallbildern kann zu diesem Problem nur einen Teil der Lösung darstellen, da Spektrogramme

nur von einem kleinen Kreis von Personen gelesen werden können und die Verhältnisse zwischen akustischer Repräsentation, Höreindruck und symbolischer Repräsentation (siehe Abbildung 49) komplex sind.

Die Untersuchung der Diskurse rund um die Verschriftlichung des Naturjodels in der Schweiz offenbarte, dass die zunehmende Verschriftlichung dieser Gesangsgattung zu Kontroversen führte. Der Naturjodel wurde zeitweise über die rein mündliche Tradition definiert und die Transkription sowie die schriftliche Vermittlung abgelehnt. Zudem wurde die schriftbasierte, zeitgenössische Praxis als inauthentisch oder ‚folkloristisch' taxiert. Besonders der Nidwaldner Komponist Heinrich Leuthold setzte sich für die Förderung des Naturjodels in mündlicher und schriftlicher Tradition ein und kam zur Erkenntnis, dass eine Kategorisierung in mündliche und schriftliche Überlieferung nicht aufrechterhalten werden kann. Die Kategorisierung in ‚echte' und ‚unechte' traditionelle Musik, wie sie beispielsweise von Wiora (1950, S. 9) aufgestellt wurde, musste somit durch zeitgemäße Vorstellungen abgelöst werden.

Die vielfältigen Rückwirkungen der Transkription auf die mündlich überlieferte Musik führten unter anderen dazu, dass weniger strenge Formen der Notation gesucht werden. Eine einfache, relativ grobe Transkription der Melodie (‚Dirigentennotiz', Gasser 2011, S. 1) reduziert diese Rückwirkungen, da die Notation mit diversen mündlich vermittelten Informationen über Vokalisation, Phrasierung und Begleitstimmen ergänzt werden muss.

6.2 Notationstechnische Tendenzen

Transkriptionen stellen ihre Autorinnen und Autoren vor vielschichtige Herausforderungen, denen mit ganz unterschiedlichen Notationstechniken entgegnet wurde. Klar aufgezeigt werden konnte, dass die Frage nach der Verschriftlichung

seit den Anfängen dieser Prozesse als ungelöst wahrgenommen wurde. Beispielsweise offenbarte sich die Frage, ob der Gesang mit oder ohne Taktstriche notiert werden soll, als vielschichtig, und wurde auf verschiedene Arten beantwortet. Während einige Autorinnen und Autoren betonten, dass die rhythmisch-metrische Einteilung in Takte der Melodie ihren freien Fortgang nehme, haben andere dies als Unklarheit beklagt, die der Musik ihre Form abspreche. Dieselbe Melodie wurde in einigen Fällen erst rhythmisch frei aufgeschrieben, später aber in ein Taktschema geordnet, um formale Klarheit zu schaffen und die Musik gemäß den bestehenden Normen aufzuwerten. Bei der Verschriftlichung müssen zudem Entscheidungen bezüglich der deskriptiven Detailliertheit, der Verständlichkeit und der Priorisierung von klanglichen Parametern abgewogen werden. Durch eine vereinfachte Form der Notation werden fehlende Elemente nicht gespeichert, komplexe Notationen büßen an Effizienz und damit an Lesbarkeit ein.

Die Art und Weise der Transkription hängt von der Intention ihrer Verfasserinnen und Verfasser ab. Abhängig von diesen Intentionen wurden ganz unterschiedliche Aspekte fokussiert. In Kapitel 3.1 konnte der Übergang von deskriptiven Transkriptionen der ‚Kuhreihen' hin zu präskriptiven und stark überarbeiteten Editionen beobachtet werden, motiviert durch die steigende Nachfrage und die gesellschaftliche Relevanz dieser Notationen. Josef Pommer wandte sich hingegen zu Beginn des 20. Jahrhunderts einem puristischen, deskriptiven Transkriptionsstil zu, da er das ‚Echte' in den Jodlern und Juchzern dokumentieren und Annäherungen an die Kunstmusik vermeiden wollte. Die Transkriptionen Wolfgang Sichardts aus den späten 1930er Jahren enthalten bemerkenswerte Informationen zu unkonventionellen Tonarten, was durch seinen Auftrag, Zeugnisse ‚archaischer' Gesänge zu finden, erklärt werden kann. Die Klanganalyse von Arnold Schlepfers Solojodel und der Vergleich mit der Transkription und der Beschreibung bei Sichardt (siehe Kap. 3.3.6) führte zur Einsicht, dass die variantenreichen Klangfarben als ‚archaisches' Element verstanden wurden. Das große Spektrum

an Vokalfärbungen und Obertonverstärkung, mit dem der Interpret spielte, konnte nicht in die konventionelle Notation gesetzt und in schriftlicher Form repräsentiert werden.

Der Stimmregisterwechsel zwischen Bruststimme und Kopfstimme, der ein entscheidendes Merkmal des Jodelns darstellt, wurde von einigen Autorinnen und Autoren mit diakritischen Zeichen festgehalten. Dies kann durch ein Sternsymbol geschehen (wie bei Pommer 1899b, S. 10) oder durch eine andere Form der Noten: Fink-Mennel (2007, S. 29) verwendete ‚normale', runde Notenköpfe im Brustregister und rautenförmige Notenköpfe im Kopfregister. Eine weitere Möglichkeit bestünde in der Verwendung unterschiedlicher Farben für die beiden Stimmregister, dies wurde bislang wohl wegen des Schwarzweißdrucks nicht versucht. Da elektronische Publikationen und das Notenlesen von Bildschirmen gewöhnlich werden, könnte diese Variante in Zukunft eine Rolle spielen.

Die Schallbildanalyse brachte für die Transkription einen technologischen Fortschritt, der mit der Erfindung der Tonaufnahmetechnologie verglichen werden kann: Ein Klang kann dadurch nicht nur wiederholt angehört werden, sondern stillstehend bildlich betrachtet und analysiert werden. Dies ermöglichte bereits ab den 1960er Jahren, deskriptive Transkriptionen zu erstellen, welche die Möglichkeiten des Höreindrucks übersteigen und führte zu neuen Beschreibungen der Klangfarbe (vgl. Graf 1965), der Tonhöhen (vgl. Zemp 1987) und des Rhythmus (vgl. Fritz 1999) auf Basis exemplarischer Jodelaufnahmen. Bei den hier vorgenommenen computergestützten Analysen von Jodelmelodien mit Registerwechsel wurde Grafs (1961, S. 21) Erkenntnis bestätigt, dass die Grundfrequenzen im Brustregister der Jodelstimme oftmals nicht klar hervortreten. Als Folge davon werden bei automatischen Erhebungen der Tonhöhen Daten der Grundfrequenz mit jenen des zweiten oder eines höheren Partialtons verwechselt. Eine Lösung fand sich in der Anwendung der Methode von Ambrazevičius (2014, S. 54), das

ganze Spektrum eines Tons zu betrachten und auf der Basis von mehreren, klar hervortretenden Partialtönen die erklingende Tonhöhe zu bestimmen.

Jede notationstechnische Erweiterung konnte situativ dazu verhelfen, beabsichtigte Informationen schriftlich zu vermitteln. Richtlinien zur Transkription sind daraus jedoch nicht erwachsen. Die Unmöglichkeit, Jodel mit all seinen Facetten in Noten zu fassen – immer wieder von Transkribierenden selbst eingestanden – soll nicht zu einer Abkehr von der Transkription führen, sondern stets zur Erneuerung und Anpassung der Notationstechnologie ermutigen.

7 Quellenverzeichnis

Abraham und Hornbostel 1905
Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel: „Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7/1 (1905), S. 138–141.

Abraham und Hornbostel 1909
Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel: „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11/1 (1909), S. 1–25.

Agawu 1992
Kofi Agawu: „Representing African Music“, in: *Critical Inquiry* 18/2 (1992), S. 245–266.

Agawu 2003
Kofi Agawu: *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, London 2003.

Agawu 2004
Kofi Agawu: „How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again“, in: *music analysis* 23/2 (2004), S. 267–286.

Agawu 2009
Kofi Agawu: *Tonality as a Colonizing Force in African Music*, Referat, Montreal, 19.02.2009, https://www.youtube.com/watch?v=z_sFVFsENMg, letzter Zugriff: 26.08.2017.

Ambrazevičius 2005
Rytis Ambrazevičius: „The Perception and Transcription of the Scale Reconsidered: Several Lithuanian Cases“, in: *The World of Music* 47/2 (2005), S. 31–53.

Ambrazevičius 2006
Rytis Ambrazevičius: „Modelling of Scales in Traditional Solo Singing“, in: *Musicae Scientiae Special Issue* (2005/2006), S. 65–87.

Ambrazevičius und Wiśniewska 2009
Rytis Ambrazevičius und Irena Wiśniewska: „Tonal Hierarchies in Sutartinės“, in: *Journal of interdisciplinary music studies* 3/1–2, S. 45–55.

Ambrazevičius 2014
Rytis Ambrazevičius: „Performance of Musical Scale in the Traditional Vocal Homophony: Lithuanian Examples“, in: *Muzikologija* 17 (2014), S. 45–68.

Acoustical Society of America 2017
Acoustical Society of America: *timbre*, http://asastandards.org/Terms/timbre, letzter Zugriff: 18.04.2017.

Ammann 2012
Raymond Ammann: *Sounds of secrets. Field notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu*, Zürich 2012.

Ammann 2013
Raymond Ammann: *Exzellenzkriterien für die ‚Meister-Schüler‘-Beziehung im Musikunterricht*, Luzern 2013.

Ammann, Kammermann und Wey 2019
Raymond Ammann, Andrea Kammermann und Yannick Wey: *Alpenstimmung. Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie?*, Zürich 2019.

Babbitt 1965
Milton Babbitt: „The Use of Computers in Musicological Research“, in: *Perspectives of New Music* 3/2 (1965), S. 74–83.

Bachmann-Geiser 1979
Brigitte Bachmann-Geiser: „Kommentar“, in: *Schweizer Kühreihen und Volkslieder*, hg. von Johann Rudolf Wyss, Zürich 1979 (Reprint), S. 114–140.

Bachmann-Geiser 1999
Brigitte Bachmann-Geiser: *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern 1999.

Bartók und Lord 1951
Béla Bartók und Albert Lord: *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York 1951.

Baumann 1976
Max Peter Baumann: *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, Winterthur 1976.

Baumann 1996
Max Peter Baumann: Art. „Jodeln", in: *MGG*^{2} (1996), S. 1488–1504.

Baumann 2010
Max Peter Baumann: „Musik der Alpenländer. Von der Zukunft einer Retrospektive", in: *Fremdheit – Migration – Musik*, hg. von Nils Grosch und Sabine Zinn-Thomas, Münster 2010, S. 237–256.

Bausinger 1968
Hermann Bausinger: *Formen der Volkspoesie*, Berlin 1968.

Becker 2009a
Judith Becker: „Ethnomusicology and Empiricism in the Twenty-first Century", in: *Ethnomusicology* 53/3 (2009), S. 478–501.

Becker 2009b
Judith Becker: „Crossing Boundaries: An Introductory Essay", in: *Empirical Musicology Review* 4/2 (2009), S. 45–48.

Bellingham 2016
Jane Bellingham: Art. „Yodel", in: *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7418, letzter Zugriff: 07.01.2016.

Benetos et al. 2013
Emmanouil Benetos, Simon Dixon, Dimitros Giannoulis, Holger Kirchhoff und Anssi Klapuri: „Automatic Music Transcription: Challenges and Future Directions“, in: *Journal of Intelligent Information Systems* 41 (2013), S. 407–434.

Betschart 2016
Barbara Betschart: „Der Naturjodel rund um den Säntis“, in: *Bulletin CH-EM/GVS* 2016, S. 35–38.

Bigenho 2002
Michelle Bigenho: *Sounding Indigenous. Authenticity in Bolivian Music Practice*, London u.a. 2002.

BKJV (Hg.) 1967
Bernisch-Kantonaler Jodlerverband BKJV (Hg.): *50 Jahre Bernisch-Kantonaler Jodlerverband*, Bern 1967.

Blacking 1973
John Blacking: *How Musical is Man?*, Seattle 1973.

Blümml 1908
Ernst Blümml: *Quellen und Forschungen zur deutschen Volkskunde*, Wien 1908.

Blümml, Kohl und Reiter 1910
Karl Blümml, Franz Kohl und Josef Reiter: *Die Volksliedbewegung in Deutschösterreich*, Wien 1910.

Boas 1887
Franz Boas: „Museums of Ethnology and Their Classification“, in: *Science* 9/228 (1887), S. 587–589.

Boetticher 1940
Wolfgang Boetticher: „Wolfgang Sichardt: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns“, Rezension, in: *Die Musik* 32/1 (1939/1940), S. 20.

Bohlman 2004
Philip Bohlman: *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara 2004.

Brandl 2009
Rudolf Brandl: „Phonogrammarchiv“, in: *Tätigkeitsbericht 2008–2009 der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Wien 2009, S. 204–206.

Bravi et al. 2015
Paolo Bravi, Cécile Delétré, Marco Luzu, Emmanuella Olivier, Francois Picard und Alice Tacaille: „The Hukwe Bow Song of the Symposium on Transcription (Middletown, 1963) Fifty Years Later: New Perspectives, Methodologies and Analyses“, in: *5th International Workshop on Folk Music Analysis* (2015), S. 43–45.

Brentano und von Arnim 1806–1819
Clemens Brentano und Achim von Arnim: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, 3 Bde., Heidelberg 1806–1819.

Bukofzer 1936
Manfred Bukofzer: „Magie und Technik in der Alpenmusik“, in: *Schweizer Annalen* 1 (1935/1936), S. 205–215.

Bukspan 1973
Yael Bukspan: *A New System of Notation*, Tel Aviv 1973.

Burgoyne, Fujinaga und Downie 2016
John Ashley Burgoyne, Ichiro Fujinaga und Stephen Downie: „Music Information Retrieval“, in: *A New Companion to Digital Humanities*, hg. von Susan Schreibman, Ray Siemens und John Unsworth, Hoboken NJ 2016.

Burns und Ward 1978
Edward Burns und Dixon Ward: „Categorical Perception – Phenomenon or Epiphenomenon: Evidence from Experiments in the Perception of Melodic Musical Intervals“, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 63/2 (1978), S. 456–468.

Callan et al. 2006
Daniel Callan, Vassiliy Tsytsarev, Takashi Hanakawa, Akiko Callan, Maya Katsuhara, Hidenao Fukuyama und Robert Turner: „Song and speech: Brain regions Involved with Perception and Covert Production“, in: *NeuroImage* 31 (2006), S. 1327–1342.

Camp, Kammermann und Wey 2018
Marc-Antoine Camp, Andrea Kammermann und Yannick Wey: „Naturjodel und Jodellied“, in: *Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz*, hg. vom Bundesamt für Kultur BAK, Bern 2018, ohne Seitenzahlen.

Casey 2015
Rob Casey: „Developing a Phenomenological Approach to Music Notation“, in: *Organised Sound* 20 (2015), S. 160–170.

Castéret 2012
Jean-Jacques Castéret: *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes. Tradition, évolution, résilience*, Paris 2012.

Chen 2001
Yingshi Chen: Art. „Musical Notation in China“, in: *Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 7, S. 153–164.

Cheveigné 2004
Alain de Cheveigné: *Pitch Perception Models – A Historical Review*, Paris 2004.

Cohen und Katz 1979
Dalia Cohen und Ruth Katz: „The Interdependence of Notation Systems and Musical Information“, in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 11 (1979), S. 101–113.

Conn (Hg.) 1964
Conn Corporation (Hg.): *Stroboconn 5T-5. A Manual Telling How to Use this Electronic Instrument to Measure Sound Frequencies*, Elkhart IN 1964.

Danckert 1937a

Werner Danckert: „Die Schallaufnahmen im Dienste neuer Volksliedforschung“, in: *Die Musik* 29/4 (1937), S. 282–284.

Danckert 1937b

Werner Danckert: „Musikwissenschaft und Kulturkreislehre“, in: *Anthropos* 32/1 (1937), S. 1–14.

Deutsch 1995

Walter Deutsch: „Sonderausstellung des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien: 150 Jahre Josef Pommer (1845–1918), 5. März bis 23. April 1995“, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 41 (1995), S. 185–195.

Deutsch und Hois 2004

Walter Deutsch und Eva Maria Hois: „Dokumente und Kommentare“, in: *Das Volkslied in Österreich. Von Walter Deutsch und Eva Maria Hois bearbeiteter und kommentierter Nachdruck des Jahres* 1918, hg. von Walter Deutsch und Eva Maria Hois, Wien 2004, S. 11–120.

Drabkin 2001

William Drabkin: Art. „Scale“, in: *Grove Music Online*, 2001, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24691, letzter Zugriff: 08.09.2017.

Düsel (Hg.) 1948

Jakob Düsel (Hg.): *Winke und Wegleitungen an die Kampfrichter und Dirigenten des Eidg. Jodlerverbandes*, Wattwil 1948.

Ebel 1798

Johann Gottfried Ebel: *Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell*, Leipzig 1789.

Ebel 1802

Johann Gottfried Ebel: *Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Glarus und der Vogteien Uznach, Gaster, Sargans, Werdenberg, Sax und Rheintal, des Toggenburgs, der alten Landschaft, der Stadt St. Gallen und des östlichen Theils des Kantons Zürich*, Leipzig 1802.

Ebel 1804/1805
Johann Gottfried Ebel: *Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweitz zu bereisen*, Zürich 1804/1805.

Ebeling 1999
Martin Ebeling: *Tonhöhe physikalisch – musikalisch – psychologisch – mathematisch*, Frankfurt am Main 1999.

Egli 1788
Johann Heinrich Egli: *Schweizerische Volkslieder mit Melodieen*, Zürich 1788.

EJV (Hg.) 1975
Eidgenössischer Jodlerverband (Hg.): *75 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband 1910–1985*, Bern 1985.

El-Mallah 1996
Issam El-Mallah: *Arabische Musik und Notenschrift*, Tutzing 1996.

Ellingson 1992a
Ter Ellingson: „Transcription“, in: *Ethnomusicology. An Introduction*, hg. von Helen Myers, New York 1992.

Ellingson 1992b
Ter Ellingson: „Notation“, in: *Ethnomusicology. An Introduction*, hg. von Helen Myers, New York 1992.

Ellis 1864
Alexander John Ellis: „On the Temperament of Musical Instruments with Fixed Tones“, in: *Proceedings of the Royal Society of London* 13 (1863/1864), S. 404–422.

Ellis 1875
Alexander John Ellis: „Illustrations of Just and Tempered Intonation“, in: *Proceedings of the Musical Association* 1 (1874/1875), S. 159–165.

Ellis 1877
Alexander John Ellis: „On the Sensitiveness of the Ear to Pitch and Change of Pitch in Music“, in: *Proceedings of the Musical Association* 3 (1876/1877), S. 1–32.

Ellis 1880
Alexander John Ellis: „On the History of Musical Pitch“, in: *Journal of the Society of Arts* 28 (1880), S. 293–336, S. 400–404; 29 (1881), S. 109–113.

Ellis 1885
Alexander John Ellis: „On the Musical Scales of Various Nations“, in: *Journal of the Society of Arts* 33 (1885), S. 485–527.

Engel 1866
Carl Engel: *An Introduction to the Study of National Music, Comprising Researches into Popular Songs, Traditions, and Customs*, London 1866.

England 1964
Nicholas England: „Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow“, in: *Ethnomusicology* 8/3 (1964), S. 223–233.

Erk 1834
Ludwig Erk: *Methodischer Leitfaden für den Gesangsunterricht in Volksschulen*, Krefeld 1834.

Estreicher 1957
Zygmunt Estreicher: *Une technique de transcription de la musique exotique*, Neuchâtel 1957.

Eymar 1799/1800
Ange Marie d’Eymar: *Anecdotes sur Viotti, précédés de quelques réflexions sur l’expression en musique*, Genf 1799 oder 1800.

Faessler 1981
Peter Faessler: „Die Zürcher in Arkadien“, in: *Neue Zürcher Zeitung* 201/175 (31.07.1981), S. 59.

Fastl und Zwicker 2007
Hugo Fastl und Eberhard Zwicker: *Psychoacoustics*, Berlin und Heidelberg 2007.

Fellmann 1943
Robert Fellmann: *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler*, Baar 1943.

Fellmann 1948
Robert Fellmann: „Die allgemeine Eigenart unserer Jodel, insbesondere der Jodel der Zentralschweiz“, in: *Winke und Wegleitungen an die Kampfrichter und Dirigenten des Eidg. Jodlerverbandes*, hg. von Jakob Düsel, Wattwil 1948, S. 25–32.

Fillmore 1899
John Comfort Fillmore: „The Harmonic Structure of Indian Music“, in: *American Anthropologist* 1/2 (1899), S. 297–318.

Fink-Mennel 2007
Evelyn Fink-Mennel: *Johlar und Juz. Registerwechselnder Gesang im Bregenzerwald*, Bregenz 2007.

Födermayr 1971
Franz Födermayr: *Zur gesanglichen Stimmgebung in der außereuropäischen Musik*, Wien 1971.

Frauchiger 1941
Fritz Frauchiger: „The Swiss Kuhreihen“, in: *The Journal of American Folklore* 54 (1941), S. 221–131.

Fricke 2012
Jobst Peter Fricke: *Intonation und musikalisches Hören*, Osnabrück 2012.

Fricke 2014

Jobst Peter Fricke: „Intonation in der abendländischen Musik“, in: *Musikalische Akustik*, hg. von Wolfgang Auhagen und Christoph Reuter, Laaber 2014.

Fritz 1999

Hermann Fritz: „Die Metrik des Muotataler Juuz“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 19 (1999), S. 385–408.

Fritz 2002

Hermann Fritz: *Einführung in die Musiktranskription*, unveröffentlicht 2002.

Fritz 2004

Hermann Fritz: „An den Grenzen des Jodlermetrums“, in: *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen. Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*, hg. von Dominik Schweiger, Michael Staudinger und Nikolaus Urbanek, Bern 2004, S. 207–216.

Fritz 2017

Hermann Fritz: *Jodeln – Gesangstechnik oder Musikkonzept?*, unveröffentlicht 2017.

Garfias 1964

Robert Garfias: „Transcription I“, in: *Ethnomusicology* 8/3 (1964), S. 233–240.

Gasser 2011

Edi Gasser: *Geschriebener oder ungeschriebener Naturjodel?*, 2011, http://www.ejdkv.ch/fileadmin/user_upload/dokumente/fachartikel/Geschriebener_oder_ungeschriebener_Naturjodel.pdf, letzter Zugriff: 29.9.2016.

Gassmann 1908

Alfred Leonz Gassmann: *Der Naturjodel des Josef Felder aus Entlebuch*, Zürich 1908.

Gassmann 1924
Alfred Leonz Gassmann: „Schweizer Jodel und Jodellied", in: *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, hg. vom Eidgenössischer Schwingerverband, Zürich 1924, S. 159–171.

Gassmann 1936
Alfred Leonz Gassmann: *Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes*, Zürich 1936.

Gassmann 1948
Alfred Leonz Gassmann: „Unser Alpen-Jodelgesang", in: *Musica Aeterna*, Bd. 2, hg. von Gottfried Schmid, Zürich 1948, S. 303–321.

Gassmann 1961
Alfred Leonz Gassmann: *Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch*, Basel 1961.

Geering 2003
Mireille Geering: *Die Sologesangschule von Hans Georg Nägeli*, Bd. 1, Zürich 2003.

Geiger 1911
Paul Geiger: *Volksliedinteresse und Volksliedforschung in der Schweiz vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Jahre 1830*, Bern 1911.

Gielge 1961
Hans Gielge: „Sprachliche und musikalische Gesetzmäßigkeiten bei der Anwendung von Jodlersilben", in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 10 (1961), S. 98–101.

Gilman 1908
Benjamin Ives Gilman: *Hopi Songs*, Boston 1908.

Goodman 1995
Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main 1995.

Goldstone und Hendrickson 2010
Robert Goldstone und Andrew Hendrickson: „Categorical Perception“, in: *Cognitive science* 1 (2010), S. 69–78.

Goldsworthy 2007
David Goldsworthy: „Pioneers of Ethnomusicology“, Rezension, in: *Context: Journal of Music Research* 32 (2007), S. 123–127.

Goody 1987
Jack Goody: *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge 1987.

Goody 2004
Jack Goody: „The Transcription of Oral Heritage“, in: *Museum International* 56/1–2 (2004), S. 91–96.

Gossec 1794
Francois Joseph Gossec, *Le triomphe de la république*, Paris 1794.

Graebner 1911
Fritz Graebner: *Methode der Ethnologie*, Heidelberg 1911.

Graf 1961
Walter Graf: „Zu den Jodlertheorien“, in: *Journal of the International Folk Music Council* 13 (1961), S. 39–42.

Graf 1965
Walter Graf: „Naturwissenschaftliche Gedanken über das Jodeln. Die phonetische Bedeutung der Jodelsilben“, in: *Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien*, Bd. 105, S. 2–25, Wien 1965.

Graf 1972
Walter Graf: „Musikalische Klangforschung“, in: *Acta Musicologica* 44/1 (1972), S. 31–78.

Grimm und Grimm 1877
Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd 4, Teil 2, Leipzig 1877.

Grunder 2012
Hans-Ulrich Grunder: Art. „Schulwesen", in: Historisches Lexikon der Schweiz, 2012, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10396.php, letzter Zugriff: 04.06.2018.

Haid und Hochradner 2000
Gerlinde Haid und Thomas Hochradner: *Lieder und Tänze um 1800 aus der Sonnleithner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien, Köln und Weimar 2000.

Haid 2001a
Gerlinde Haid: Art. „Volksliedsammlung", in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, 2001, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Volksliedpflege.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=volksliedsammlung , letzter Zugriff: 08.11.2017.

Haid 2001b
Gerlinde Haid: Art. „Almruf, Almschrei", in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, 2001, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Almruf_Almschrei.xml, letzter Zugriff: 03.11.2017.

Haid und Fastl 2001
Gerlinde Haid und Christian Fastl: Art. „Pommer, Familie", in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pommer_Familie.xml, letzter Zugriff: 28.12.2017.

Haid 2005
Gerlinde Haid: „Yodel from Austria – a Contribution to Early European Polyvocality", in: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*, hg. von Sudan Tsurtsumia und Joseph Jordania, Tiflis 2005, S. 23–27.

Haid 2006

Gerlinde Haid: „Überlegungen zur Geschichte des Jodelns“, in: *Histoire des Alpes / Storia delle Alpi / Geschichte der Alpen* 11 (2006), S. 49–60.

Haitsma und Kalker 2002

Jaap Haitsma und Ton Kalker: „A Highly Robust Audio Fingerprinting System“, in: *13th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR-2002)*, S. 107–115.

Hänggi 2011

Eugen Hänggi: *Йодель в истории музыкальной культуры Швейцарии* [Jodel in der musikalischen Kulturgeschichte der Schweiz], Dissertation, St. Petersburg 2011.

Haug 1990

Andreas Haug: „Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen“, in: *Cantus planus. Papers Read at the Third Meeting*, hg. von László Dobszay, Budapest 1990, S. 34–43.

Haynes 2002

Bruce Haynes: *A History of Performing Pitch: The Story of „A“*, Lanham 2002.

Heim 1873

Albert Heim: „Töne der Wasserfälle“, in: *Verhandlungen der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft* 56 (1873), S. 209–214.

Heller und Campbell 1982

Jack Heller und Warren Campbell: „Music Communication and Cognition“, in: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 72 (1982), S. 1–15.

Herder 1778

Johann Gottfried Herder: *Volkslieder*, Bd. 1, Leipzig 1778.

Herder 1807

Johann Gottfried Herder: *Stimmen der Völker in Liedern*, Tübingen 1807 (posthum).

Herndler und Neuner 2014
Christoph Herndler und Florian Neuner: „Vorab“, in: *Der unfassbare Klang. Notationskonzepte heute*, hg. von Christoph Herndler und Florian Neuner, Wien 2014, S. 7–11.

Herzog 1964
Avigdor Herzog: „Transcription and Transnotation in Ethnomusicology“, in: *Journal of the International Folk Music Council* 16 (1964), S. 100–101.

Hobsbawm und Ranger 1983
Eric Hobsbawm und Terence Ranger: *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

Hochradner (Hg.) 2008
Thomas Hochradner (Hg.): *Lieder und Schnaderhüpfl um 1900. Aus dem Sammelgut des Arbeitsausschusses für das Volkslied in Salzburg*, Böhlau und Wien 2008.

Hood 1971
Mantle Hood: *The Ethnomusicologist*, New York 1971.

Hood 2000
Ki Mantle Hood: „Ethnomusicology's Bronze Age in Y2K“, in: *Ethnomusicology* 44/3 (2000), S. 365–375.

Hornbostel 1905
Erich Moritz von Hornbostel: „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft“, in: *Erich Moritz von Hornbostel: Tonart und Ethos. Aufsätze*, hg. von Christian Kaden, Stuttgart 1986, S. 40–58.

Hornbostel 1925
Erich Moritz von Hornbostel: „Die Entstehung des Jodelns“, in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26. bis 29. September 1924*, hg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Leipzig 1925, S. 203–210.

Hornbostel 1927

Erich Moritz von Hornbostel: „Musikalische Tonsysteme“, in: *Handbuch der Physik*, Bd. 8, hg. von Harald Geiger und Karl Scheel, Berlin 1927, S. 425–449.

Hyer 2017

Brian Hyer: Art. „Tonality“, in: *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28102, letzter Zugriff: 12.04.2017.

Jairazbhoy 1977

Nazir Jairazbhoy: „The ‚Objective‘ and ‚Subjective‘ View in Music Transcription“, in: *Ethnomusicology* 21/2 (1977), S. 263–273.

Jones 2014

Frances Jones: *The Alphorn in Western Art Music: A Cultural and Historical Study*, Univ., Diss., Hull 2014.

Kammermann und Wey 2019

Andrea Kammermann und Yannick Wey: „Eine musikkognitive Studie anhand der Sammlung Appenzeller und Toggenburger Naturjodel im Roothuus Gonten“, in: *Bulletin CH-EM/GVS* 16 (2019), S. 65–68

Kanno 2007

Mieko Kanno: „Prescriptive Notation: Limits and Challenges“, in: *Contemporary Music Review* 26/2 (2007), S. 231–254.

Kappeler 1767/1960

Moritz Anton Kappeler: *Pilati Montis Historia. Naturgeschichte des Pilatusberges. Übersetzt von A. Loepfe*, Luzern 1960.

Kaufman 1967

Walter Kaufman: *Musical Notations of the Orient: Notational Systems of Continental East, South, and Central Asia*, Bloomington 1967.

Kenyon 2012
Nicholas Kenyon: „Performance Today“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 3–34.

Kharuto 2005
Alexander Kharuto: „About the Analysis of Vibrato Properties in Academic Vocal Performance“, in: *XVI Session of the Russian Acoustical Society* (2005), S. 296–299.

Kharuto 2011
Alexander Kharuto: „Tonhöhenanalyse für die Erforschung von Kunst- und Volksgesang“, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011, S. 173–192.

Kharuto 2015
Alexander Kharuto: *Анализ звука в задачах музыкальной науки: успехи и трудности перевода* [Klanganalyse in Problemen der Musikwissenschaft: Fortschritte und Schwierigkeiten bei der Übersetzung], 2015, http://fikio.ru/?p=1693, letzter Zugriff: 06.04.2017.

Klee 2007
Ernst Klee: *Das Personenlexikon zum Dritten Reich*, Frankfurt am Main 2007.

Kluckhohn 1936
Clyde Kluckhohn: „Some Reflections on the Method and Theory of the Kulturkreislehre“, in: *American Anthropologist* 38/2 (1936), S. 157–196.

Klusen 1969
Ernst Klusen: *Volkslied – Fund und Erfindung*, Köln 1969.

Kohl 1899
Franz Friedrich Kohl: *Echte Tiroler-Lieder*, Wien 1899.

Köhler 1853
Louis Köhler: *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper*, Leipzig 1853.

Kolinski 1964
Mieczyslaw Kolinski: „Transcription II“, in: *Ethnomusicology* 8/3 (1964), S. 241–251.

Kollmeier, Brand und Meyer 2008
Birger Kollmeier, Thomas Brand und Bernd Meyer: „Perception of Speech and Sound“, in: *Springer Handbook of Speech Processing*, hg. von Jacob Benesty, Mohan Sondhi und Yiteng Huang, Berlin und Heidelberg 2008, S. 61–82.

Komoda und Nogawa 2001
Haruko Komoda und Mihoko Nogawa: Art. „Theory and Notation in Japan“, in: *Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 7, S. 601–620.

Kotek 1960
Georg Kotek: „Über die Jodler und Juchezer in den österreichischen Alpen“, in: *Jahrbuch des österreichischen Alpenvereines* 85 (1960), S. 178–190.

Kuhn 1812
Gottlieb Jakob Kuhn: *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern*, Bern 1812.

Lampert 2008
Vera Lampert: „Bartók and the Berlin School of Ethnomusicology“, in: *Studia Musicologica* 49/3 (2008), S. 383–405.

Latour 2000
Bruno Latour: *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge MA und London 2000.

Lawson 2010
Francesca Lawson: „Rethinking the Orality-Literacy Paradigm in Musicology“, in: *Oral Tradition* 25/2 (2010), S. 429–446.

Lawson 2012

Francesca Lawson: „Consilience Revisited: Musical and Scientific Approaches to Chinese Performance“, in: *Ethnomusicology* 56/1 (2012), S. 86–111.

Lawson 2014

Francesca Lawson: „Is Music an Adaptation or a Technology? Ethnomusicological Perspectives from the Analysis of Chinese Shuochang“, in: *Ethnomusicology Forum* 23/1 (2014), S. 3–26.

Lawson 2016

Francesca Lawson: „Response to ‚Rethinking Music's Status as Adaptation versus Technology: A Niche Construction Perspective‘“, in: *Ethnomusicology Forum* 25/2 (2016), S. 234–236.

Lechleitner 2005

Gerda Lechleitner: „‚Capturing‘ Sound: The Phonopraph in (Early) Folk Music Research“, in: *Traditiones* 34/1 (2005), S. 101–110.

Leigh 1824

Samuel Leigh: „On the Ranz des Vaches“, in: *The Harmonicon* 2 (1824), S. 58.

Leuthold 1981

Heinrich Leuthold: *Der Naturjodel in der Schweiz. Wesen, Entstehung, Charakteristik, Verbreitung: ein Forschungsergebnis über den Naturjodel in der Schweiz*, Altdorf 1981.

Lienert 1962

Max Lienert: Jodlerkurs-Repetitorium, in: Robert Fellmann: *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler. 4. Auflage 1962 mit Anhang: Jodlerkurs-Repetitorium*, Baar 1962, S. 17–20.

Lindholm 2008

Charles Lindholm: *Culture and Authenticity*, Malden MA 2008.

List 1963
George List: „The Musical Significance of Transcription (Comments on Hood, ‚Musical Significance‘)“, in: *Ethnomusicology* 7/3 (1963), S. 193–197.

List 1964
George List: „Transcription III“, in: *Ethnomusicology* 8/3 (1964), S. 252–265.

Lottermoser und Meyer 1960
Werner Lottermoser und Jürgen Meyer: „Frequenzmessungen an gesungenen Akkorden“, in: *Acustica* 10 (1960), S. 181–184.

Luchsinger und Arnold 1949
Richard Luchsinger und Gottfried Arnold: „Die Jodelstimme“, in: *Lehrbuch der Stimm- und Sprachheilkunde*, Bd. 1, hg. von Richard Luchsinger und Gottfried Arnold, Wien 1949, S. 70–72.

Manser und Klauser 1996
Joe Manser und Urs Klauser: *Mit wass freüden soll man singen. Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin 1730*, Appenzell 1996.

Manser 2004
Joe Manser: Art. „Broger, Maria Josepha Barbara“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2004, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D44518.php, letzter Zugriff: 01.01.2018.

Marian-Bălaşa 2005
Marin Marian-Bălaşa: „Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology“, in: *The World of Music* 47/2 (2005), S. 5–29.

Marty 1972
Jost Marty: „Alfred Leonz Gassmann zum Gedenken“, in: *Bärgfrüehlig* 3/3 (1972), S. 2–29.

Marzluf 2013
Arnulf Marzluf: *Über das Intervall*, Berlin 2013.

McCallum 2015
John McCallum: *Historical Cost of Computer Memory and Storage*, 2015, https://hblok.net/blog/storage/, letzter Zugriff: 22.03.2017.

McLean 2006
Mervyn McLean: *Pioneers of Ethnomusicology*, Coral Springs 2006.

Merriam 1960
Alan P. Merriam: „Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field“, in: *Ethnomusicology* 4/3 (1960), S. 107–114.

Merriam 1964
Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston IL 1964.

Merriam 1977
Alan P. Merriam: „Definitions of ‚Comparative Musicology‘ and ‚Ethnomusicology‘: An Historical-Theoretical Perspective“, in: *Ethnomusicology* 21/2 (1977), S. 189–204.

Messerli 1998
Alfred Messerli: „Joe Manser, Urs Klauer, Mit was freüden soll man singen. Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin 1730“, Rezension, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 43 (1998), S. 144–145.

Micheyl et al. 2010
Christophe Micheyl, Kristin Divis, David Wrobleski und Andrew Oxenham: „Does Fundamental-Frequency Discrimination Measure Virtual Pitch Discrimination?“, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 128/4 (2010), S. 1930–1942.

Micheyl, Ryan und Oxenham 2012
Christophe Micheyl, Claire Ryan und Andrew Oxenham: „Further Evidence that Fundamental-Frequency Difference Limens Measure Pitch Discrimination“, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 131/5 (2012), S. 3989–4001.

Mithen 2005
Steven Mithen: *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, London 2005.

Moberg 1962
Carl-Allan Moberg: „Kühreihen, Lobetanz und Galder“, in: *In memoriam Jacques Handschin,* hg. von Higinio Anglés, Straßburg 1962, S. 27–38.

Mochar-Kircher 2004
Iris Mochar-Kircher: *Das „echte deutsche“ Volkslied. Josef Pommer (1845–1918) – Politik und nationale Kultur*, Frankfurt am Main u. a. 2004.

Möller 2001
Hartmut Möller: „Einleitung“, in: *Notation*, hg. von Andreas Jaschinsky, Kassel 2001, S. 15–23.

Mooser 1997
Josef Mooser: „Die ‚Geistige Landesverteidigung‘ in den 1930er Jahren: Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit“, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47/4 (1997), S. 685–708.

Mörgeli 2007
Christoph Mörgeli: Art. „Ebel, Johann Gottfried“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz online*, 2007, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11761.php, letzter Zugriff: 23.12.2017.

Nägeli [1800]
Hans Georg Nägeli: *Appenzeller Kühreihen mit Begleitung des Pianoforte*, Manuskript, Zürich [1800].

Nettl 1978
Bruno Nettl: „Musikwissenschaft und Kulturkreislehre: Zur Methodik und Geschichte der vergleichenden Musikwissenschaft by Albrecht Schneider“, Rezension, in: *Journal of the American Musicological Society* 31/1 (1978), S. 132–135.

Nettl 2007

Bruno Nettl: *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana IL 2007.

Nicolai 1777

Friedrich Nicolai: *Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen unndt kleglicherr Mordgeschichte*, Berlin und Stettin 1777.

Nietzsche 2006

Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, Stuttgart 2006.

Nikolsky 2015

Aleksey Nikolsky: „Evolution of Tonal Organization in Music Mirrors Symbolic Representation of Perceptual Reality. Part–1: Prehistoric“, in: *Frontiers in Psychology* 6/1405 (2015), S. 1–36.

Nußbaumer 2001

Thomas Nußbaumer: *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*, Innsbruck 2001.

Nußbaumer 2017

Thomas Nußbaumer: „The Role of Multipart Music and Sounds in Gerlinde Haid's Conception of *Musica Alpina*“, in: *European Voices III*, hg. von Ardian Ahmedaja, Wien 2017, S. 45–64.

Oehme-Jüngling 2016

Karoline Oehme-Jüngling: *Volksmusik in der Schweiz. Kulturelle Praxis und gesellschaftlicher Diskurs*, Münster und New York 2016.

Oesch 1967

Hans Oesch: *Die Musikakademie der Stadt Basel: Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867–1967*, Basel 1967.

Ong 1982

Walter Ong: *Orality and Literacy*, London 1982.

Orio 2006

Nicola Orio: *Music Retrieval: A Tutorial and Review*, Hanover MA und Delft 2006.

Patel 2008

Aniruddh Patel: *Music, Language and the Brain*, Oxford 2008.

Petermayr 2001

Klaus Petermayr: „‚Ländliche Gebrauchsmusik' versus ‚Volksmusik'. Wechselbeziehungen in Geschichte und Gegenwart, dargestellt am Beispiel historischer Quellen aus Oberösterreich", in: *Volksmusik in den Alpen. Standortbestimmung*, hg. von Thomas Nußbaumer, Innsbruck 2011.

Pfordresher und Brown 2017

Peter Pfordresher und Steven Brown: „Vocal Mistuning Reveals the Origin of Musical Scales", in: *Journal of Cognitive Psychology* 29/1 (2017), S. 35–52.

Polak 1905

Abraham Jeremias Polak: *Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien*, Leipzig 1905.

Pollak 1909

Hans Wolfgang Pollak: „Ausrüstung der von Akademien und Gesellschaften zu entsendenden Reisenden, mit besonderer Rücksicht auf musikwissenschaftliche Zwecke", in: *Haydn–Zentenarfeier. III. Kongress der internationalen Musikgesellschaft*, hg. vom Wiener Kongressausschuss, Wien und Leipzig 1909, S. 224–225.

Pommer 1899a

Josef Pommer: „Was wir wollen", in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 1/1–2 (1899), S. 1–3.

Pommer 1899a

Josef Pommer: „Schnadahüpfl-Weise aus Oberösterreich", in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 1/1–2 (1899), S. 10.

Pommer 1899c
Josef Pommer: „Eine merkwürdige Accordfolge“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 1/1–2 (1899), S. 10–11.

Pommer 1899d
Josef Pommer: „Der Juchezer des Knechtes Heinrich“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 1/3–4 (1899), S. 29–30.

Pommer 1901
Josef Pommer: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege*, Jg. 3, Wien 1901.

Pommer 1902
Josef Pommer: „Juchezer der Blåsendirn-Sefferl“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 4/1–2 (1902), S. 142–143.

Pommer 1903a
Josef Pommer: „Ein chromatischer Juchezer“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege*, 5/2 (1903), S. 29.

Pommer 1903b
Josef Pommer: „Das Bewusst-Kunstmäßige in der Volksmusik. Schluss“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege*, 5/3 (1903), S. 41–47.

Pommer 1906
Josef Pommer: *Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung von Volksliedweisen. Fragebogen.* Wien 1906.

Pommer 1907
Josef Pommer: „Ein Altausseer Jugitzer“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 9/8 (1907), S. 138.

Pommer 1908
Josef Pommer: „Juchezer vom Grundlsee“, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 10/7 (1908), S. 118.

Pommer 1909
Josef Pommer: „Juchezer, Rufe und Almschreie aus den österreichischen Alpenländern“, in: *Haydn–Zentenarfeier. III. Kongress der internationalen Musikgesellschaft*, hg. vom Wiener Kongressausschuss, Wien und Leipzig 1909, S. 148–251.

Pommer 1910
Josef Pommer: „Das Volkslied in Österreich“, in: *Mitteilungen des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde* 11 (1910), S. 21–24.

Provine 2001
Robert Provine: Art. „Notation Systems in Korea“, in: *Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 7, S. 872–875.

Przerembski 2004
Zbigniew Przerembski: „Concerning the Problems of Computer Analysis in Investigations of Melodics of Folk Songs“, in: *Musica Iagellonica* 3 (2004), S. 257–268.

Puskás 2009
Regula Puskás: Art. „Nägeli, Hans Georg“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2009, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20718.php, letzter Zugriff: 09.01.2018.

R.-I. 1944
R.-I.: „Wolfgang Sichardt, Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns“, Rezension, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 41 (1944), S. 110.

Räss und Wigger 2010
Nadja Räss und Franziska Wigger: *Jodel – Theorie & Praxis*, Altdorf 2010.

Reid 1977
James Reid: „Transcription in a New Mode“, in: *Ethnomusicology* 21/3 (1977), S. 415–433.

Reinhard und List 1963
Kurt Reinhard und George List: *The Demonstration Collection of E. M. Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv*, New York 1963.

Reuter 2003
Christoph Reuter: „Wie und warum in der Geschichte der Klangfarbenforschung meistenteils am Klang vorbeigeforscht wurde“, in: *Perspektiven und Methoden einer Systematischen Musikwissenschaft. Bericht über das Kolloquium im Musikwissenschafltlichen Institut der Universität zu Köln* 1998, hg. von Klaus Niemöller und Bram Gätjen, Frankfurt am Main 2003, S. 293–302.

Rhaw 1968
Georg Rhaw: *Bicinia gallica, latina, germanica ex praestantissimis musicorum monumentis collecta*, Kassel und Basel 1968.

Rhodes 1964
Willard Rhodes: „Transcription IV“, in: *Ethnomusicology* 8/3 (1964), S. 265–272.

Rice 2010
Timothy Rice: „Ethnomusicological Theory“, in: *Yearbook for Traditional Music* 42 (2010), S. 100–134.

Ringli 2003
Dieter Ringli: *Schweizer Volksmusik im Zeitalter der technischen Reproduktion*, Univ., Diss., Zürich 2003.

Riva 2014
Nepomuk Riva: *Handschrift und Körpernotation: Schriftliche und mündliche Überlieferungen von Kirchenmusik in Kamerun*. Frankfurt 2014.

Roberts 1932

Helen Roberts: „Melodic Composition and Scale Foundations in Primitive Music“, in: *American Anthropologist* 34 (1932), S. 79–107.

Röhrich und Lindig 1989

Lutz Röhrich und Erika Lindig (Hg.): *Volksdichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen 1989.

Rousseau 1768

Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768.

Rössel 1972

Hartmut Rössel: „Karl Nehlich. Ein Volksliedsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 17 (1972), S. 171–180.

Ryle 1949

Gilbert Ryle: *The Concept of Mind*, London u. a. 1949.

s. n. 1816

s. n. [From the British Critic]: „Inquiry Into the Ranz des Vaches“, Rezension, in: *The Port Folio*, hg. von Oliver Oldschoole, Philadelphia 1816, S. 420–432.

s. n. 1839.

s. n.: „Neuigkeiten“, in: *Bayrische National-Zeitung* 117 (25.07.1839), S. 478–488.

s. n. 1877

s. n.: „Ein ‚Künstlerkongress‘“, in: *Illustrirtes Wiener Extrablatt* 6/74 (17.03.1877), S. 2.

Sacerdote 1957

Gino Sacerdote: „Researches on the Singing Voice“, in: *Acustica* 7 (1957), S. 61–68.

Sachs 1974

Curt Sachs: *Vergleichende Musikwissenschaft*, Wilhelmshaven 1974 (1. Aufl. 1930).

Schäublin 1967

Johann Jakob Schäublin: „Über die Bildung des Volkes für Musik und durch Musik“, Referat, Basel 1865, in: *Die Musik-Akademie der Stadt Basel*, hg. von Hans Oesch, Basel 1967, S. 143–144.

Schedtler 2004

Susanne Schedtler: „Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899–1939“, Rezension, in: *Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 49 (2004), S. 279–281.

Scheirl 1906

Franz Scheirl: „Der Phonograph im Dienste des Volksliedes“, in: *Das deutsche Volkslied* 8/6 (1906), S. 85–89.

Schickard 1812

Schickard [Pseud. ‚Orion‘]: „Viotti“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 27 (01.07.1812), S. 435–439.

Schneider 1976

Albrecht Schneider: *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre: zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft*, Bonn-Bad Godesberg 1976.

Schneider 1979

Albrecht Schneider: „Vergleichende Musikwissenschaft als Morphologie und Stilkritik: Werner Danckerts Stellung in der Volksliedforschung und Musikethnologie“, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 24 (1979), S. 11–27.

Schneider 2001

Albrecht Schneider: „Sound, Pitch, and Scale: From ‚Tone Measurements‘ to Sonological Analysis in Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 45/3 (2001), S. 489–519.

Schneller 1948
Hans Walter Schneller: „Rhythmik und Dynamik im Jodelgesang“, in: *Winke und Wegleitungen an die Kampfrichter und Dirigenten des Eidg. Jodlerverbandes*, hg. von Jakob Düsel, Wattwil 1948, S. 14–20.

Seebass 2000
Tilman Seebass: Art. „Issues and Processes in European Music: Notation and Transmission in European Music History“, in: *Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 8 (2000), S. 80–88.

Seeger 1957
Charles Seeger: „Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology“, in: *Journal of the International Folk Music Council* 9 (1957), S. 63–66.

Seeger 1958
Charles Seeger: „Prescriptive and Descriptive Music-Writing“, in: *The Musical Quarterly* 44/2 (1958), S. 184–195.

Sénancour 1837
Étienne Pivert de Sénancour: „De l’expression romantique, et du ranz des vaches“, in: *Obermann*, Bd. 1, hg. von Étienne Pivert de Sénancour, Brüssel 1837, S. 217–223.

Sethares 2005
William Sethares: *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*, London 2005.

Sichardt 1936a
Wolfgang Sichardt: „Alpenländische Volksmusik. Eine Forschungsreise mit dem ‚Magnetophon‘“, in: *Die Musik* 29/3 (1936), S. 177–181.

Sichardt 1936b
Wolfgang Sichardt: „Mit Tonaufnahmegeräten ins Alpengebiet“, in: *Die Musikwoche* 4/52 (1936), S. 5–7.

Sichardt 1937
Wolfgang Sichardt: „Altgermanisches Musikgut im alpenländischen Jodler“, in: *Allgemeine Musikzeitung* 64 (1937), S. 52–53.

Sichardt 1938
Wolfgang Sichardt: „Deutsche Musikstudenten auf der Freusburg: Drittes Reichsmusiklager der Reichsstudentenführung“, in: *Deutsche Musikkultur* 2/5 (1937/1938), S. 313–315.

Sichardt 1939
Wolfgang Sichardt: *Der alpenländische Jodler*, Berlin 1939.

Sichardt 1949
Wolfgang Sichardt: „Gegenwartsfragen der Volksliedforschung“, in: *Neue Musik-Zeitschrift* 3/7 (1949), S. 183–185.

Six und Cornelis 2011
Joren Six und Olmo Cornelis: „Tarsos: a Platform to Explore Pitch Scales in Non-Western and Western Music“, in: *12th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR-2011)*, S. 169–174.

Six 2015
Joren Six: *Music Information Retrieval. Opportunities for Digital Musicology*, Referat, Gent 30.10.2015, https://0110.be/files/attachments/444/2015.10.30.MIR–Acoustica–handout.pdf, letzter Zugriff: 02.03.2017.

Sommer 1994
Hans-Jürg Sommer: *Alphornmusik – Musik für Alphorn. Ein Beitrag zur Diskussion über Tradition im Eidgenössischen Jodlerverband*, Oensingen 1994.

Solis 2012
Gabriel Solis: „Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 56/3 (2012), S. 530–554.

Spaun 1849
Anton Ritter von Spaun: *Die österreichischen Volksweisen, dargestellt in einer Auswahl von Liedern, Tänzen und Alpenmelodien*, Wien 1849.

Staehelin 1981
Martin Staehelin: „Der Kuhreihen – ursprünglich ein Tanz?“, in: *Schweizer Volkskunde* 71 (1981), S. 83–87.

Stagl 2006
Justin Stagl: „Vossens ‚Luise‘ als patriotische Tugendlehre“, in: *Saeculum* 57 (2006), S. 102–103.

Stalder 1812
Franz Joseph Stalder: *Versuch eines schweizerischen Idiotikon mit etymologischen Bemerkungen untermischt*, 2 Bde., Aarau 1812.

Stanyek 2014
Jason Stanyek: „Forum on Transcription“, in: *Twentieth-Century Music* 11 (2014), S. 101–161.

Stockmann 1967
Doris Stockmann: „Hörbild und Schallbild als Mittel musikethnologischer Dokumentation“, in: *Festschrift Walter Wiora*, hg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling Kassel 1967, S. 503–511.

Stockmann 1979
Doris Stockmann: „Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden“, in: *Acta Musicologica* 51 (1979), S. 204–245.

Stockmann 1981
Doris Stockmann: „Musik und Sprache in intermodaler Kommunikation“, in: *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981), S. 60–81.

Stockmann 1996
Doris Stockmann: „Musikalische Transkription, Dokumentation und Edition“, in: *Volks- und Popularmusik in Europa*, hg. von Doris Stockmann, Lilienthal 1996, S. 14–21.

Stockmann 2016
Doris Stockmann: Art. „Transkription“, in: *MGG Online*, 2016, https://mgg–online.com/article?id=mgg16157&v=1.0&rs=id–aa47af2e–9e6b–e687–0858–af6401102fbc, letzter Zugriff: 23.11.2017.

Stolberg 1794
Friedrich Leopold zu Stolberg: *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien*, Bern 1971.

Stone 2008
Ruth Stone: *Theory for Ethnomusicology*, London 2008.

Stumpf 1892
Carl Stumpf: „Phonographierte Indianermelodien“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), S. 127–144.

Stumpf 1886
Carl Stumpf: „Lieder der Bellakula-Indianer“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 2 (1886), S. 405–426.

Stumpf 1887
Carl Stumpf: „Mongolische Gesänge“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), S. 297–304.

Stumpf 1901
Carl Stumpf: „Tonsystem und Musik der Siamesen“, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 3 (1901), S. 69–138.

Suppan 1971
Wolfgang Suppan: „Musiknoten als Vorschrift und Nachschrift“, in: *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag*, hg. von Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Unverricht, S. 39–46.

Suppan und Bornemann 1976
Wolfgang Suppan und Eva Borneman: „Research on Folk Music in Austria Since 1800“, in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 8 (1976), S. 117–129.

Tarenne 1813
George Tarenne: *Recherches sur les Ranz des Vaches*, Paris 1813.

Taylor 2007
Timothy Taylor: *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, Durham 2007.

Tenzer 2006
Michael Tenzer: *Analytical Studies in World Music*, Oxford 2006.

Ternström 1993
Sten Ternström: „Perceptual Evaluation of Voice Scatter in Unison Choir Sounds“, in: *Journal of Voice* 7/2 (1993), S. 129–135.

Thiel 1997
Helga Thiel: „Zum städtischen und ländlichen Musizieren in Österreich im 20. Jahrhundert“, in: *Historical Studies on Folk and Traditional Music*, hg. von Doris Stockmann und Jens Henrik Koudal, Kopenhagen 1997.

Thomann 1948
Robert Thomann: „Die Feste der Schweizer Sänger“, in: *Musica Aeterna*, Bd. 2, hg. von Gottfried Schmid, Zürich 1948, S. 367–376.

Tobler 1837
Johann Heinrich Tobler: *Zwölf Lieder für vier Männerstimmen von schweizerischen Dichtern*, Trogen 1837.

Tobler 1890
Alfred Tobler: *Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell*, Zürich 1890.

Tobler 1903
Alfred Tobler: *Das Volkslied im Appenzellerlande*, Zürich 1903.

Tunger 1989
Albrecht Tunger: *Johann Heinrich Tobler – Gesang als Volkskunst*, 1989.

Tunger 1998

Albrecht Tunger: „Appenzeller Kuhreihen: Beobachtungen – Erkenntnisse – Fragen“, in: *Innerrhoder Geschichtsfreund* 39 (1998), S. 148–194.

Tunger 1999

Albrecht Tunger: „Mit was freüden soll man singen. Neue Erkenntnisse zum Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 19 (1999), S. 363–383.

Ungeheuer 2012

Elena Ungeheuer: „Schriftbildlichkeit als operatives Potential in Musik“, in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin 2012, S. 167–182.

Vignau 2000

Charlotte Vignau: *Identität durch Klang. Das Alphorn und die Schweiz*, Univ., Dipl., Amsterdam 2000.

Vos 2000

Piet Vos: „Tonality Induction: Theoretical Problems and Dilemmas“, in: *Music Perception* 17/4 (2000), S. 403–416.

Vos und Leman 2000

Piet Vos und Marc Leman: „Tonality Induction“, in: *Music Perception* 17/4 (2000), S. 401–402.

Vurma und Ross 2006

Allan Vurma und Jaan Ross: „Production and Perception of Musical Intervals“, in: *Music Perception* 23/4 (2006), S. 331–344.

Wagner 1805a

Sigmund Wagner: *Acht Schweizer-Kühreihen*, Bern 1805.

Wagner 1805b

Sigmund Wagner: *Bericht der Hergangenheit des Hirtenfestes in Unspunnen auf Berchtoldstag, 17ten Augstmonat 1805*, Bern 1805.

Wallimann 2015a

Emil Wallimann: „Harmonische Reinheit“, in: *Alpenrosen* 5 (2015), http://www.ejdkv.ch/fileadmin/template_ejdkv/user_upload/header/pdf/Interessante_Fachartikel/Atmen_Stimmbildung/Harmonische_Reinheit.pdf, letzter Zugriff: 29.09.2016.

Wallimann 2015b

Emil Wallimann: „Jodlerfeste – Von Noten und anderen Nöten“, in: *Jodlerzeitung*, 22.09.2015, http://www.ejdkv.ch/fileadmin/template_ejdkv/user_upload/header/pdf/Interessante_Fachartikel/Jodlerfeste/Jodlerfeste_–_von_Noten_und_anderen_Noeten.pdf, letzter Zugriff: 29.9.2016.

Wascher 2016

Simon Wascher: „Das Wort Jodeln 1696–1796 in Belegstellen aus Digitalisaten“, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 65 (2016), S. 138–151.

Weidmann 1793

[Marie Louise] Weidmann: *Allgemeines Verzeichnis der Bücher, welche von Ostern bis Michaelis von Michaelis bis Ostern neu gedruckt oder aufgelegt worden sind*, Leipzig 1793.

Weiss 2014

Sarah Weiss: „Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music“, in: *Ethnomusicology* 58/3 (2014), S. 506–525.

Wey, Kammermann und Ammann 2017

Yannick Wey, Andrea Kammermann und Raymond Ammann: „Naturjodel und Naturtonreihe – eine gemeinsame Musikästhetik des Alphorns und des Jodels?“, in: *Bulletin CH-EM/GVS* 2017, S. 6–13.

Wey 2019

Yannick Wey: „Notation als Autorität: Das problematische Verhältnis der Musiknotation zum Naturjodel“, in: *Autoritätsbildungen in der Musik*, hg. von Marc-Antoine Camp, Dorit Klebe und Bernd Brabec de Mori, Zürich 2019.

Wiggins 2009
Geraint Wiggins: „Computer Representation of Music in the Research Environment“, in: *Modern Methods for Musicology: Prospects, Proposals, and Realities*, hg. von Tim Crawford und Lorna Gibson, Farnham 2009, S. 7–22.

Wightman und Green 1974
Frederic Wightman und David Green: „The Perception of Pitch: The Pitch of a Sound Wave is Closely Related to its Frequency or Periodicity – But the Exact Nature of that Relation Remains a Mystery“, in: *American Scientist* 62/2 (1974), S. 208–215.

Wilson 1998
Edward Osborne Wilson: *Consilience: The Unity of Knowledge*, New York 1998.

Wilczek 2012
Markus Wilczek: *Das Artikulierte und das Inartikulierte*, Berlin und Boston 2012.

Wiora 1938
Walter Wiora: „Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen“, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 6 (1938), S. 53–93.

Wiora 1939
Walter Wiora: „Die Tonarten im deutschen Volkslied“, in: *Deutsche Musikkultur* 3/6 (1938), S. 428–440.

Wiora 1940
Walter Wiora: „Zur Erforschung des europäischen Volksliedes“, in: *Archiv für Musikforschung* 5 (1940), S. 193–219.

Wiora 1950
Walter Wiora: *Das echte Volkslied*, Heidelberg 1950.

Wiora 1958
Walter Wiora: Art. „Jodeln“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7 (1958), Sp. 73–79.

Wiora 1961
Walter Wiora: *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961.

Wiora 1962
Walter Wiora: „Jubilare sine verbis“, in: *In memoriam Jacques Handschin*, hg. von Higinio Anglés, Straßburg 1962, S. 39–65.

Wong und Danesi 2015
Mitchell Wong und Marcel Danesi: „Color, Shape, and Sound: A Proposed System of Music Notation“, in: *Semiotica* 204 (2015), S. 419–428.

Wyss 1818
Gottlieb Jakob Kuhn und Rudolph Wyss: *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern*, Bern 1818.

Wyss 1826
Gottlieb Jakob Kuhn und Rudolph Wyss: *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, Bern 1826.

Zemp 1990
Hugo Zemp: „Visualizing Music Structure through Animation: The Making of the Film *Head Voice, Chest Voice*“, in: *Visual Anthropology* 3 (1990), S. 65–79.

Zemp 2015
Hugo Zemp: „Swiss Yodelling – 30 Years Later“, *GVS/CH–EM Bulletin* 2015, S. 55–65.

Ziska und Schottky 1819
Franz Ziska und Julius Max Schottky: *Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singweisen*, Pest 1819.

Ziska und Schottky 1844
Franz Ziska und Julius Max Schottky: *Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singweisen. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage*, Pest 1844.

Zschokke 1797
Heinrich Zschokke: *Meine Wallfahrt nach Paris*, 2 Bde., Zürich 1797.

Zwinger 1710
Theodor Zwinger: *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum*, Basel 1710.

Tonträger

Sichardt 1936
Wolfgang Sichardt: *Magnetophonaufnahmen*, 12 Magnetbandspulen, unveröffentlicht 1936.

Zemp 1979
Hugo Zemp: *„Jüüzli“. Jodel du Muotatal*, Le Chant du Monde 1979.

Filme

Zemp 1987
Hugo Zemp: *A Swiss Yodelling Series: „Jüüzli“ of the Muotatal - Head Voice, Chest Voice*, Documentary Educational Resources 1987.

Software

Kilchenmann und Senn 2013
Lorenz Kilchenmann und Olivier Senn: *LARA: Lucerne Audio Recording Analyzer*, Luzern 2013, www.hslu.ch/musik/m-forschung-entwicklung/m-forschung-lara.htm, letzter Zugriff: 08.09.2015.

Archivbestände

Nachlass Johann Jakob Bodmer: Zentralbibliothek Zürich, Handschriften, Sign. Ms. Bodmer 1–41.

Nachlass Johann Gottfried Ebel: Staatsarchiv Zürich (StAZ), Ms. Z II 499–547, 562–564.

Nachlass Heinrich Leuthold: Staatsarchiv Nidwalden (StANW), P 135/1–P 135/18.

Nachlass Laurenz Zellweger: Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Handschriften, SIGN.: Fa Zellweger: 31.

8 Anhang

8.1 Verbreitung der Originale der Sammlungen Schweizer Kuhreihen und Volkslieder gemäß KVK

Standort	1805	1812	1818	1826
Luzern	1			1
SNB	1		1	1
St. Gallen			1	1
Basel/Bern	1	2	3	5
Genf		1	2	1
NEBIS	1	1	1	2
Lausanne			1	
Fribourg			2	2
Sion			1	1
Bulle			1	1
Neuchatel			1	1
Schweiz	**4**	**4**	**14**	**16**
BVB	1	2	2	1
SWB Südwestdeutscher Bibliotheksverbund	1	1	1	1
Berlin		2	2	
Erfurt	1			
Mainz			1	

Halle			1	
Hamburg				1
Münster			1	
Deutschland	**3**	**5**	**8**	**3**
Österreichische Nationalbibliothek			1	2
Österreich			**1**	**2**
Paris			1	
Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg		1		
Frankreich		**1**	**1**	
Biblioteca della Fondazione Gioacchino Rossini			1	
Biblioteca Apostolica Vaticana				1
Italien und Vatikan			**1**	**1**
Nottingham			1	
British Library		1	1	1
Glasgow		1	1	1
Sheffield			1	
London - Royal Academy of Music				1
Leeds				1
Edinburgh				1
Großbritannien		**2**	**4**	**5**
Bibliotek i Stockholmsregionen		1		1
Schweden		**1**		**1**

Российская государственная библиотека		1	1	1
Russland		**1**	**1**	**1**
Koninklijke Bibliotheek Den Haag			1	
Niederlande			**1**	
Det Kongelige Bibliothek Dänemark		1		1
Dänemark		**1**		**1**

8.2 Informationen und Korrigenda von Erwin Sager zu den Aufnahmen Sichardts aus Appenzell

Wolfgang Sichardt: Aufnahmereise mit dem AEG-Magnetophongerät in die Schweiz. Appenzell, Sommer 1936

Zusätze, Korrekturen
von Joe Manser, Appenzell, 13.1.2018;
H-Nummern sind Feldaufnahmen im privaten Tonarchiv von Johann Manser, im Roothuus abhörbar.
#-Registernummern angefügt von E.Sager

Spule 1
1
Jodel wie H402 (Audio 1961 von Sophie Brunner)
Sophie Brunner-Klarer 1899-1963, Ehefrau von Georges Brunner 1897-?, Hauptgasse Appenzell, später Kauerstrasse Appenzell
Notenbild bei Sichardt S.16/17
#1411

2
Ratzliedli: „Ond im Wasser schwimmid d Fisch“ 3 Str.
#938

3
Naturjodel: H509, angehängt H321 (Audio 1961 von Sophie Brunner)
Notenbild bei Sichardt S.17/18
#469, #471, #688,

4
Naturjodel H529 (Audio 1961 von Sepp Grubenmann, 1 Terz höher gesungen!)

Festspieljodel von 1905
Notenbild bei Sichardt S.31
#104

5
Naturjodel H402, (Audio 1961 von Sophie Brunner, nur 1.Teil, 1 Terz höher!)
Viehlockrufe: keine Frauenstimme!, Räss.A. ist wohl Andreas Räss „Restoni“;
„hoa – hoa …“, zaure, „chom wädli wädli …“
#355

6
Kühreihen: Teile davon; App. Chüereihe J.H.Tobler IL S.56ff
Viehlockrufe: keine Frauenstimme, siehe oben
#1412

7
Wild: Emil Wild „Kaubädler“ 1909-1969
er trifft die Töne schlecht oder nicht!
über ihn: Heemetklang S.204, Bild S.256
#1415

8
#1415

Spule 2
1
Wild siehe oben
#533.2, #1416, #94, #1413

2
Teilstück 1: H372 Stegräf, bzw.H341 1.Teil, bzw. Sch037A

Teilstück 2: H353 2.Teil, H402 3.Teil
Notenbild bei Sichardt S.12
SPUK: heisst Franz Speck, Blumenrain, Appenzell!
#330, #312.2, #1237.2,

3
sehr, sehr urtümlich und eigenwillig. Jeder Teil endet mit Portamento!
Notenbild bei Sichardt S.34/35: unbrauchbar!
Schlepfer Arnold, Sandgrube, Appenzell
#1400

4
1.Teil: wie H616 bzw. H402,
2.+3.Teil: H529 „Festspieljodel“ 1905
SPUK: siehe oben
#104, #355

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts wurden mündlich tradierte Gesangsgattungen im Alpenraum zunehmend musikalisch transkribiert. Die Übersetzung des Klangs in Schrift, eine wesentliche Thematik der Musikethnologie, kann hier in einem Feld beobachtet werden, das klar definiert und abgegrenzt wird und diesen Prozess der Verschriftlichung über rund zwei Jahrhunderte in vielfältigen Ausprägungen erlebte. Die vorliegenden Forschungsresultate geben Einsicht in die Prozesse, durch welche der wortlose Gesang im deutschsprachigen Alpenraum verschriftlicht wurde, und die daraus erfolgten Rückwirkungen auf die musikalische Tradierung. Merkmale des alpenländischen Jodlers und verwandter Gesangsstile wurden von den Normen der schriftbasierten Musik, im Speziellen von diatonischen Tonskalen und den formalen Eigenschaften von Liedern, überlagert. Musiknotation funktioniert hierbei als transformative Technologie, welche den Inhalt und die Form der Musik mitgestaltet und sowohl zu neuen Möglichkeiten als auch zu Einschränkungen in der Darstellung und Speicherung musikalischer Inhalte führt.

